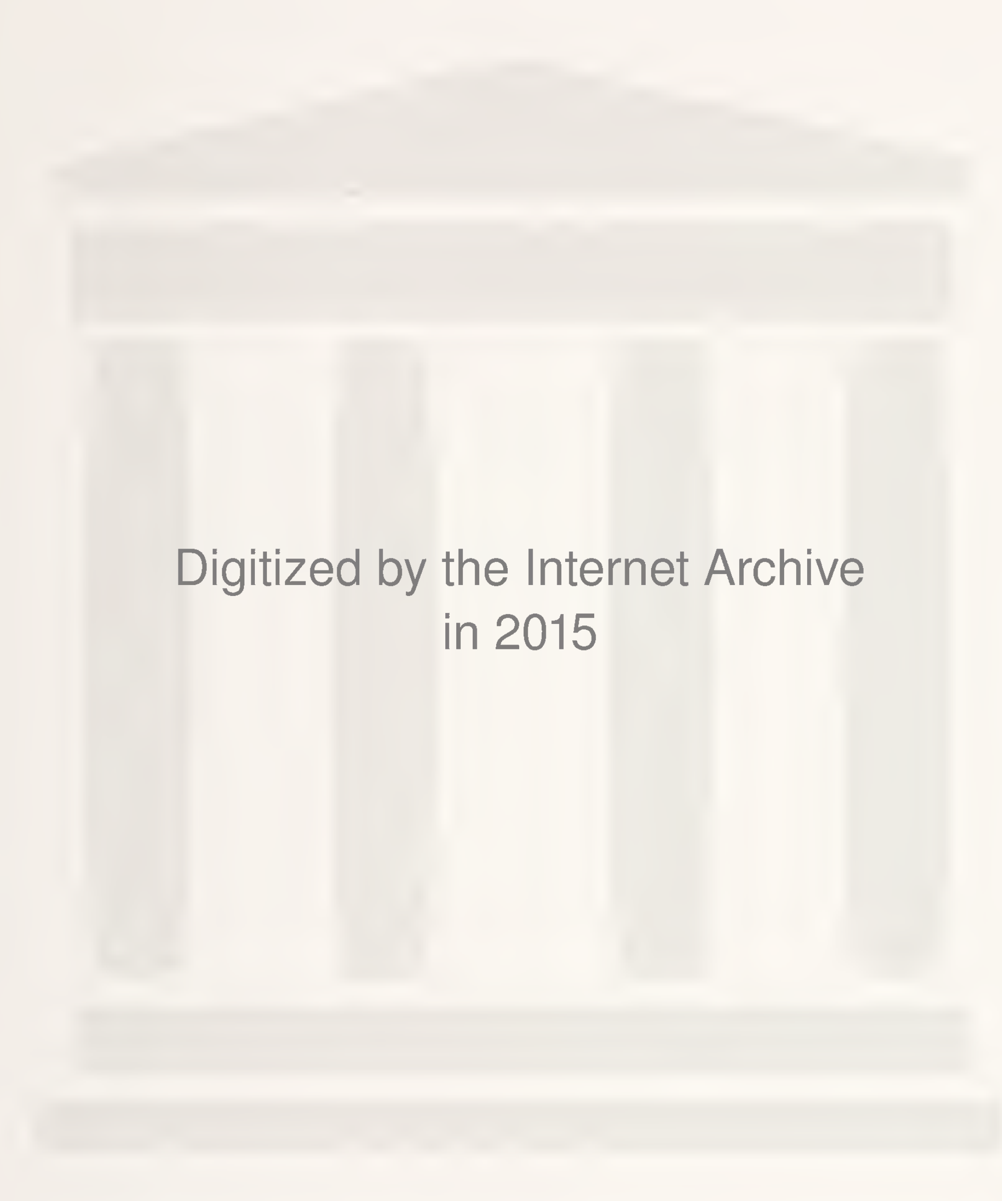
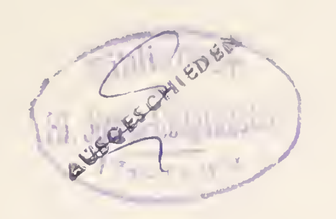








DIE CHRISTLICHE KUNST

ZWEITER JAHRGANG 1905/1906

KLISCHEE UND DRUCK: ALPHONS BRUCKMANN, MÜNCHEN

DIE CHRISTLICHE KUNST

MONATSSCHRIFT
FÜR ALLE GEBIETE DER CHRISTLICHEN KUNST
UND DER KUNSTWISSENSCHAFT SOWIE FÜR
DAS GESAMTE KUNSTLEBEN



ZWEITER JAHRGANG 1905/1906

IN VERBINDUNG MIT DER

DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON DER

GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST
G. M. B. H.

MÜNCHEN



INHALT DES ZWEITEN JAHRGANGES

(Die römischen Ziffern neben Titel und Heft (H.) bezeichnen die Seitenzahlen in den Beilagen)

A. LITERARISCHER TEIL.

I. GRÖSSERE ABHANDLUNGEN

II. KLEINE AUSÄTZE.

III. KUNSTAUSSTELLUNGS-BERICHTE.

IV. VON KUNSTAUSSTTELLUNGEN, SAMMLUNGEN usw.

V. PERSONALNOTIZEN.

VI. BESPROCHENE BÜCHER.

VII. ZEITSCHRIFTENSCHAU.

VIII. MITTEILUNGEN ÜBER WETTBEWERBE.

IX. VERSCHIEDENES.

B. REPRODUKTIONEN.

I. KUNSTBEILAGEN:

II. ABBILDUNGEN IM TEXT:

2. Jahrgang. 1. Heft. 1. Oktober 1905.



DIE CHRISTLICHE KUNST

Monatsschrift für alle Gebiete der christl. Kunst und der Kunstwissenschaft, sowie für das gesamte Kunstleben.

Inhaltsverzeichnis:

In Verbindung mit der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst

herausgegeben von der

Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München

lich 12 Hefte. Vierteljährlich 3 M. = 3.60 K. = 4 Frcs. Einzelpreis des Heftes 1.25 M. = 1.50 K. = 1.70 Frcs.

Zum Titelblatt.

Da die Konkurrenz zur Erlangung eines neuen Umschlages zu keinem allseitig befriedigenden Resultat führte, so entschloß sich der Autor des bisherigen Titelblattes, ein sehr begabter, junger Künstler *(Felix Baumhauer)* zur Umarbeitung desselben. In dieser neuen Form behalten wir das Titelblatt im laufenden Jahrgang bei.

Urteile über „Die christliche Kunst."

Reichspost, Wien (18. X. 04): »... Eine Warte im Reich der Kunst, der bildenden, wird das neue großzügige Werk »Die christliche Kunst« werden, von der Münchener Gesellschaft für christliche Kunst mit seltener Noblesse ausgestattet ....«

Augsburger Postzeitung (17. XII. 04): ».... Die beiden ersten Hefte der Zeitschrift .... haben in der Kritik die beifälligste Aufnahme gefunden. Text und Bilderschmuck stehen auf beachtenswerter Höhe. Ein stattlicher Mitarbeiterkreis schart sich um den Herausgeber, *der die Erfahrung des ausübenden Künstlers* (Maler) mit dem Wissen des Kunstgelehrten verbindet.«

Kölnische Volkszeitung (1905, Nr. 381): ».... Die Zeitschrift hat also redlich gehalten, was sie versprochen, und was sie bisher geleistet, erfüllt mit Zuversicht und froher Hoffnung für die Zukunft. — Die Kunst ist ein mächtiger Kulturfaktor, und das Christentum hat ein großes Interesse an ihrer Entwicklung. Demnach erfüllt die Zeitschrift eine große Mission, da sie sich die Aufgabe gestellt hat, die Grundsätze des Christentums im Kunstleben auf breitester Grundlage zu vertreten. Möge sie also einmütige und tatkräftige Unterstützung der gleichgesinnten Kreise finden.....«

Deutsche Zeitung, Wien (26. XI. 04): ».... Die Münchener Zeitschrift »Die christliche Kunst« ist nun ein Unternehmen, das in diesem Sinne wärmstens begrüßt werden muß. Sie schlägt den richtigen Weg ein, um die an die Wand gedrängte christliche Kunst wieder in ihre öffentlichen Rechte einzusetzen. Eines der bedeutendsten Mittel hierzu besteht darin, daß sich die Zeitschrift nicht bloß auf christliche Kunst, sondern auf die gesamte Kunst der Gegenwart erstreckt. Dadurch sichert sie sich den Eintritt in das allgemeine Interesse und hilft der christlichen Kunst zu einem solchen......«

Neue Preussische (Kreuz-) Zeitung Nr. 145: »Die Monatshefte November 1904 bis Februar 1905, die uns zugingen, bestätigen die in Nr. 601 des vorigen Jahres gegebene Charakteristik der neuen katholischen Kunstzeitschrift. Die Abbildungen sind sogar ungewöhnlich gut für ein christliches Kunstblatt und auffallend ist die starke Vorliebe für moderne Kunstwerke: Dubois, Watts, Wadere, Samberger, Ludwig Dill u. a., allerlei Freilichtbilder sind reproduziert. Man fragt erstaunt, wie Lobachs bekannte Mommsenstatuette oder Bermanns Büste von Em. v. Seidl aus der Münchener Sezession in eine spezifisch-christliche Kunstzeitschrift kommt. Wenn diese Proben den Geschmack der Leser bilden sollen, kann man sich über die Weitherzigkeit nur freuen. Daneben wird die klassische Kunst gepflegt. Größere Artikel über Anselm Feuerbach, Dürer, die großen Ausstellungen des Jahres, die Paulskirche in München u. a. m. bilden den Text.«

Die **Germania** (Wissenschaftliche Beilage Nr. 49) rühmt von den Heften, daß sie reich an Inhalt und Reproduktionen sind.

Das **Vaterland**-Wien urteilt in Nr. 328 vom 26. XI. 04, daß die Ausstattung die Zeitschrift vollständig auf das Niveau der vornehmsten Kunstzeitschrift stellt.

Die **Allgemeine Rundschau** widmete der neuen Monatsschrift mehrere spaltenlange Artikel.

Schweizerische Bauzeitung 1905, Nr. 10, vom 2. Sept.: »Die reich illustrierte, vorzüglich ausgestattete Monatsschrift, die im ersten Jahrgang steht, will bei streng sachlicher und gerechter Würdigung einer jeden wahrhaft künstlerischen Leistung ohne Ansehen der Richtung und unter Förderung der *lebenden* Künstler für eine von christlichem Geiste getragene Kunst positive Arbeit leisten. Sie wendet sich in Wort und Bild an einen weitesten Leserkreis, vermeidet *unfruchtbare Kritik* und sucht dem Kunstfreund durch Einführung in die Vorzüge und Eigentümlichkeiten der Kunstwerke den Genuß derselben zu erleichtern. Diese Ziele hat die Zeitschrift »Die christliche Kunst« bis jetzt in *mustergültiger* Weise zu erfüllen gewußt, somit eine vorhandene Lücke ausgefüllt und eine engere Fühlung der Künstler mit dem Klerus und den kirchlichen Kreisen angebahnt. Das ist ein erstrebenswertes Ziel! Denn noch immer wird die so schädliche Beeinflussung der christlichen Kunst durch den fabrikmäßigen, die Tätigkeit der wahren Künstler lahmlegenden Betrieb überall verspürt. Eine Besserung des allgemeinen Kunstempfindens ist nur durch den fortgesetzten Hinweis auf wirkliche Kunstwerke möglich, der zum Vergleich und zur Erkenntnis veranlaßt. Nichts aber erscheint dazu mehr geeignet, als eine mit zahlreichen und trefflichen Abbildungen so reichhaltig ausgestattete Zeitschrift wie die vorliegende, der daher eine weiteste Verbreitung vor allem im Bürger- und Pfarrhause aufs lebhafteste zu wünschen ist.«





BARCELONA BALUSTRADE AN DER DEPUTACION

(Zu Text S. 9)

KUNSTHISTORISCHE WANDERUNGEN DURCH KATALONIEN

Von Dr. AD. FÄH

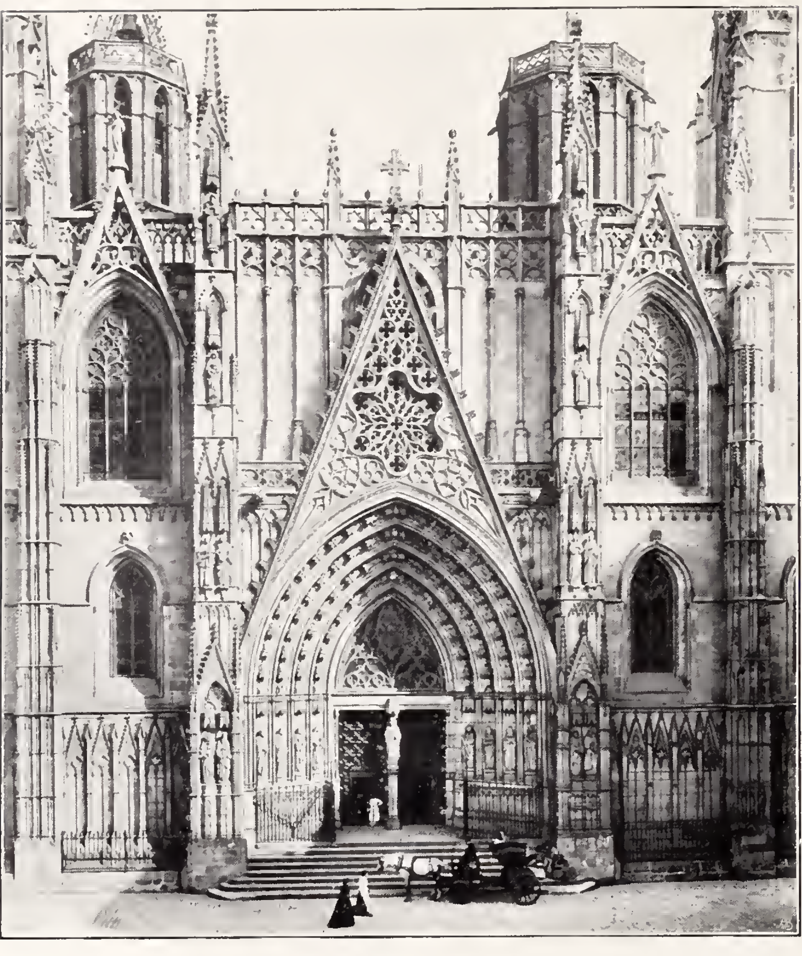
III. Barcelona



BARCELONA SAMMLUNG
BISCHOFSSTAB CARRERAS
(Vgl. S. 8)

Für die Fahrt von Gerona nach Barcelona eröffnen sich zwei Wege. Wir wählen die Linie dem Meere entlang. Die malerischen Städtchen erinnern in ihrer reizenden Lage am Fuße von weichen Hügeln an Perlen, welche die salzigen Fluten ans Ufer gespült, nicht selten thronen sie auf grünen Höhen, Leuchttürmen gleich, die mit ihren schimmernden Fassaden den Fischer auf hoher See orientieren. Bald nimmt indessen eine Beobachtung unsere Aufmerksamkeit ganz in Anspruch. In Tordera, Blanès, Calella etc. sitzen Frauen und Mädchen vor den Fischerhütten und Häusern. Auf ihren Knieen ruht ein Kissen, emsig regen sich die Hände und bewegen in eiliger Hast die Klöppel. Wir sind im Mutterlande der echten Spitzen angelangt, glauben uns nach Böhmen oder ins sächsische Erzgebirge versetzt, würden nicht das rauschende Meer und die Pinienwäldchen deutlich südliche Pfade weisen.

Darf in einer Zeitschrift, die sich der christlichen Kunst widmet, die Spitze, dieses duftige Frühlingskind der Renaissance, auch nur erwähnt werden? Lange genug verblieb sie das Aschenbrödel unseres Kunstgewerbes. Noch Can. Dr. Fr. Bock spricht sein Bedauern aus, daß man diese leichte flitterhafte Gar-



BARCELONA FASSADE DER KATHEDRALE
Von Architekt Don José O. Mestres (Text S. 3)

Cervantes die Frau seines Landes, die mit zwölf Klöppeln zu operieren verstehe. Die Epoche der Barockzeit dürfte ihn weniger beschäftigen. Hingegen kennt die Gegenwart eine Renaissance auf diesem textilen Gebiete. Ihr Pionier ist José Fiter der nicht bloß die Vergangenheit, wenn auch nicht frei von Einseitigkeit beleuchtete, sondern auch der Gegenwart scharfsinnig ihre Perspektive eröffnete leider ohne sein Ziel zu erreichen.

Unterdessen sind wir in Barcelona, der wichtigsten Hafenstadt Spaniens, angelangt. Die Dichter haben ihre Lage in farbenschillernden Dithyramben besungen. Mit Recht, denn anmutige Höhenzüge umziehen zarten Naturgobelins gleich die Halbmillionenstadt, vor deren Thron sich teppichartig das stolze Meer ausdehnt. Eine echt südliche via triumphalis führt uns durch die Palmenallee des Paseo Colón zur kühn emporragenden Kolumbussäule, hinauf nach dem Montjuich. Zu unsern Füßen dehnt sich die Stadt aus, der man gleich Florenz den Namen la fiorente vindizieren dürfte. Das dicht gedrängte Häusermeer kennzeichnet sich noch als die einst vom Festungsgürtel umschlossene Altstadt mit ihren schmalen Gäßchen, vom Platanenhain der Rambla durchschnitten. Der trauten Muhme naht sich die Neuzeit mit ihrer originellen Frische und kühnen Unternehmungslust. Sie legte die Ringmauern nieder und umschloß die Schöpfungen der Vergangenheit mit breiten baumbepflanzten Straßen, an denen sich prächtige Paläste erheben.

Der freundliche Leser wird entschuldigen, wenn wir ihn ungewohnte Wege führen. Die kühnen Werke der spanischen Gotik in Barcelona hat uns Graus kurz, dennoch treffend geschildert. Über die Kathedrale orientieren uns sogar zwei umfangreiche Monographien. Die Societat Fotografica Catalana veröffentlichte in Bild und Wort dieses Hauptwerk der spanischen Architektur. Das groß angelegte Werk von Soler und Pedros

nierung unglücklicherweise auf den äußersten Saum des ernsten kirchlichen Gewandes« übertrug. Seither hat sich auf diesem Gebiete ein gründlicher Wandel vollzogen. »Die Blüte des Kunstgewerbes« überhaupt, wurde die Spitze genannt (Semper), »als Blüte der Renaissance« wurde sie mit Recht neuestens gepriesen (Dreger). Die diesbezügliche Literatur Frankreichs und Deutschlands zeigt, daß ein neues Glied sich in die Geschichte des Kunstgewerbes eingedrängt hat, dessen Geburtsland noch nicht einmal aus dem Gebiete der Hypothese herausgetreten ist.

Die italienischen Spitzenbücher des 16. Jahrhunderts sprechen von »Merli a redicella alla Spagnola«, heute noch bezeichnet der Italiener die alte Nähspitze als »punto di Spagna«. Dennoch soll Italien im Vordergrunde stehen, einzig weil Spanien, »so viel bisher bekannt ist, kaum ein derartiges Werk (Spitzenbuch) aufzuweisen hat« (Dreger). Man darf dem künftigen Forscher nur gratulieren. Die Glanzzeit der Entwicklung der Spitze wird seine Domäne bilden, rühmt doch schon

hat bereits einen französischen Übersetzer gefunden. Wo auch die Neuzeit ihr künstlerisches Lied laut und vernehmlich erklingen läßt, da darf man seinen Tönen lauschen.

Weder das Provinzialmuseum mit seinem dickleibigen Kataloge zieht uns an, noch die Akademie der schönen Künste, wenn auch dort dem Fremdling so mancher liebe Bekannte von den Münchener internationalen Kunstausstellungen begegnet. Die Neuzeit, selbst in ihrem modernen Stile, wenn man diesen nicht richtiger als moderne Dekorationsweise bezeichnen will, fordert die Aufmerksamkeit des Wanderers. In reiche Privatsammlungen führten uns zwei Freunde, denen wir zu innigem Danke verpflichtet sind, ein Deutscher, der in Spanien seine zweite Heimat gefunden hat: P. Agusto Hupfeld S. J., und ein begeisterter Katalonier: Jos. Raf. Carreras y Bulbena, der als Musikschriftsteller bekannte Autor.

Zur Kathedrale lenken wir die Schritte, nicht um das Heiligtum der Schutzpatronin der Stadt, der hl. Eulalia, und dessen herrlichen Kreuzgang zu bewundern. Der Fassade einzig schenken wir unsere Aufmerksamkeit, denn sie ist ein Werk der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts (Abb. S. 2). Bezeichnend übernahm ein einzelner Kunstmäcen, der Bankier D. Manuel Girona die Kosten dieses Werkes. Don José O. Mestres war der Architekt.

In ihrer Hauptgliederung klingt wenigstens die Teilung der Kathedralschiffe deutlich durch. Zwei kräftige Pfeiler flankieren das Marmorprunkstück, die beiden etwas kleinlich dekorierten Strebepfeiler markieren die Trennung des Hauptschiffes von den Seitenschiffen. Soweit äußert sich einige Selbständigkeit des Architekten. Sofort aber zeigt sich allzu klar der Einfluß der nahen Kirche Santa Maria del Mar. Das ganze Mittelstück der Fassade ist in ein dominierendes, fast schreiendes Hauptportal aufgelöst. Bitter rächte sich das Bestreben, die dort berechtigte Disposition der genannten Kirche zu überbieten. Kühn steigt der Wimperg über dem Portale empor, in voller Rücksichtslosigkeit gegen das scheu hervorblickende Hauptfenster, dessen Aufgabe der Lichtspende die Fensterrose und das darüber wuchernde Maßwerk übernimmt und gleichzeitig beeinträchtigt. Völlig unverständlich bleibt es, warum man in den dekorativen Details einer kümmerlichen Spätgotik folgte. Auch der segnende Christus am Hauptpfeiler mit seinem Gefolge der Apostel zu beiden Seiten, die Engelfiguren unter den Baldachinen der Schrägungen vermögen den ungünstigen Gesamteindruck nicht zu verwischen.

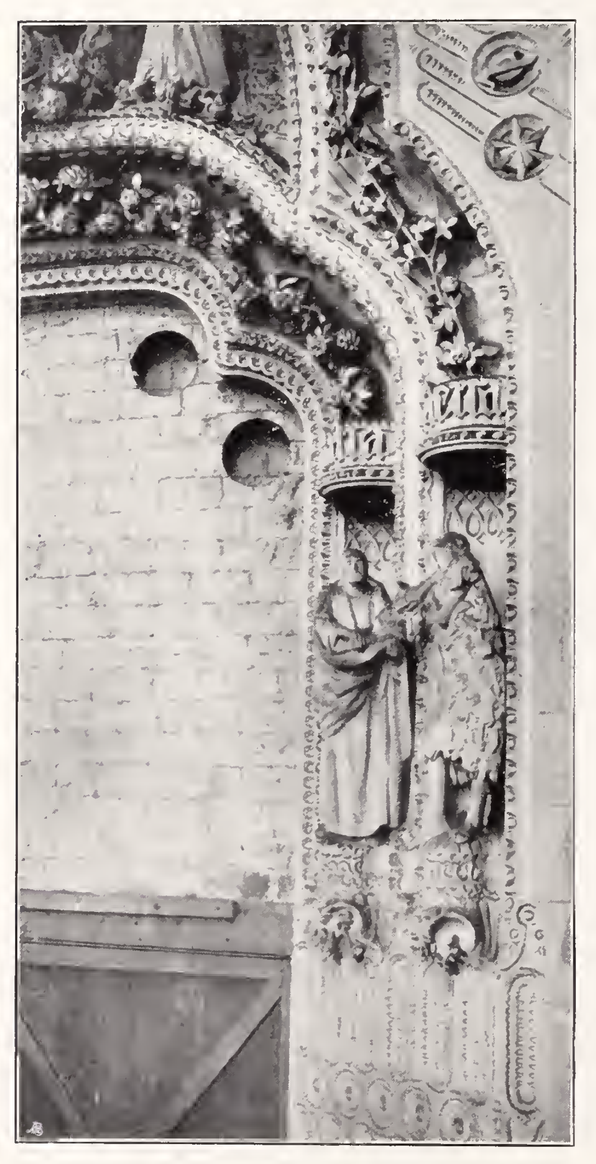
An den hohen Norden und seine Backsteinarchitektur erinnert die Kirche der Salesianerinnen. Die Frühgotik verstand es mit den denkbar einfachsten Mitteln, ein prächtiges Werk zu schaffen, das die ganze Baugruppe des Klosters beherrscht, ohne diese in ihrer Gesamtwirkung zu beeinträchtigen (Abb. S. 3). Im Innern beobachtet man, wie der Architekt Martorell Motive der Frührenaissance reizvoll der Architektur einzuverleiben wußte. Der schlanke Turm mit seinem vom Kreuze bekrönten Abschluß erscheint wie ein Fremdling unter den sämtlichen Kirchenbauten der



BARCELONA — KIRCHE DER SALESIANERINNEN
Von Architekt Martorell

Großstadt, aber als Fremdling, dem das Auge so gerne das volle Bürgerrecht verleihen möchte.

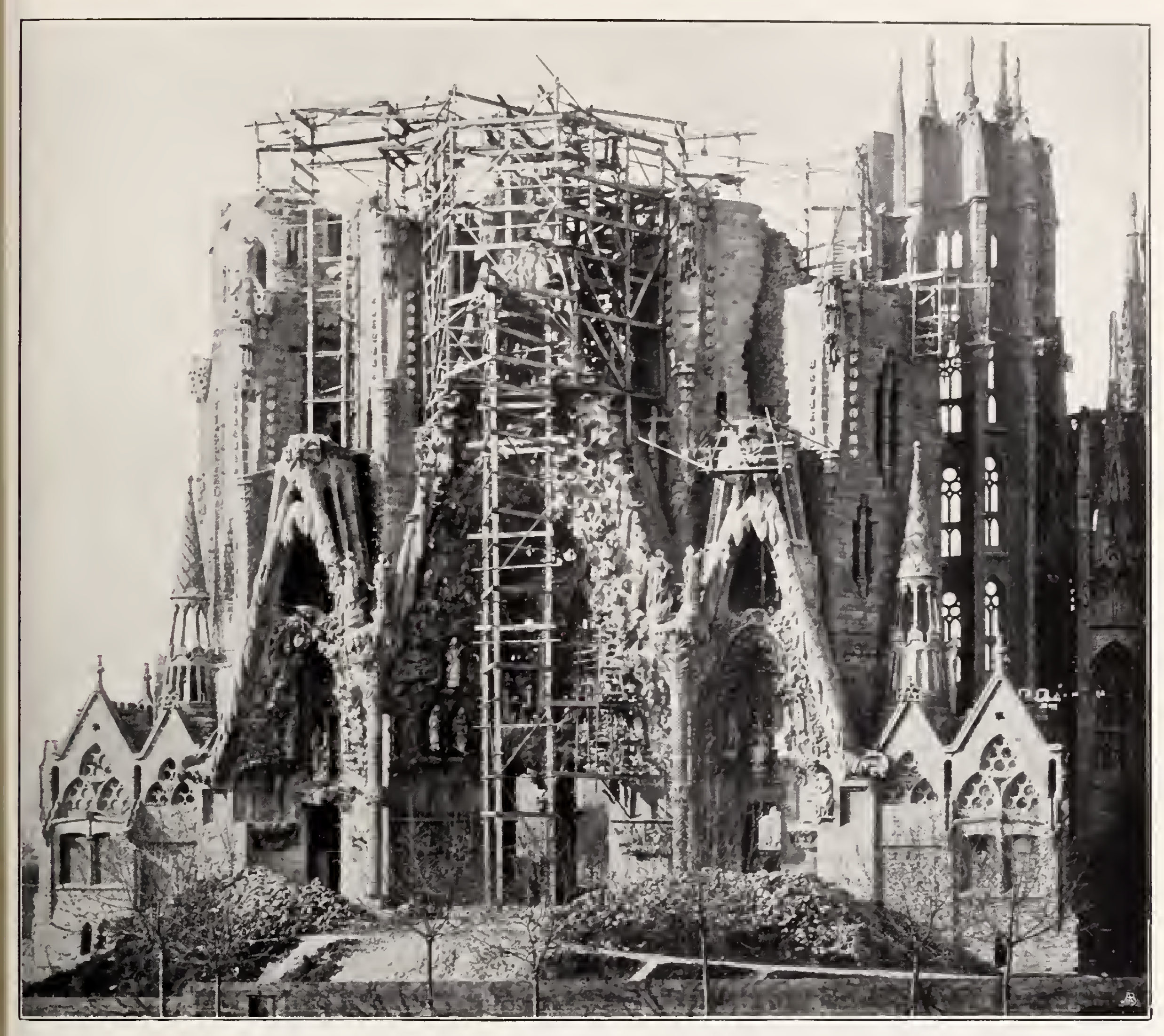
Der nämliche Architekt ist der Schöpfer der Herz Jesu-Kirche der Jesuiten. Die Wirkung nach außen ist nicht bedeutend, da die Fassade nicht über die Häuserflucht der Straße hervortritt, allein das Innere ist von großräumiger, edler Wirkung (Abb. S. 9). Um die Kuppel gliedern sich die tonnenüberwölbten Arme des griechischen Kreuzes. Den Hauptaltar umziehen offene Arkaden. Über diesen nähern sich die Verehrer des göttlichen Herzens dem Mittelbilde. Diese sind, wie die Kuppelbilder, liebliche Schöpfungen des Bruders Juan Canudas, eines viel beschäftigten Mitgliedes der Gesellschaft Jesu. In den architektonischen Details beachtet man, daß Martorell mit voller Freiheit unter den historischen Stilen wählt, um einem völlig eigenartigen Byzantinismus zu huldigen.



BARCELONA DETAIL VON DER KIRCHE DER SAGR. FAMILIA
Von Architekt Gaudi (CLAUSTRO DEL ROSARIO)

Wir wenden Alt-Barcelona den Rücken, um sehnsuchtsvoll nach einer der Vorstädte zu eilen. Gilt es doch, die viel geschmähte und gleichzeitig als neue architektonische Offenbarung gepriesene Kirche der Sagrada Familia zu besuchen. Seit 1882, so belehrt eine Inschrift, wird an diesem Baue gearbeitet. Vollendet ist die für Kultzwecke benützte romanische Krypta, die wir nicht weiter berücksichtigen, ein Stück Chormauer und zum größten Teile eines der Hauptportale. Diese beiden letztern sind Werke des bedeutendsten Architekten Barcelonas, des D. A. Gaudí. Der Bruch mit der Vergangenheit ist hier vollständig durchgeführt, die modernste Gotik tritt vor des Nahenden Auge (Abb. S. 4 u. 5). Mächtig, Türmen gleich, ragen die in den Bau halb eingezogenen Strebepfeiler empor, die Wimperge der oberen Fensterreihe sind, auflodernden Flammen nicht unähnlich, vom nämlichen Vertikalismus ergriffen. Die Gliederung der Fenster verrät mit dem Gesimse über demselben die Tendenz, auch der Horizontale gerecht zu werden. Die drei Portale des einen Einganges wirken geradezu überwältigend. Ruhige Flächen fehlen gänzlich. Dekoration und figuraler Schmuck äußern sich um so lebhafter. Die Jugendgeschichte Jesu ist hier behandelt. Ruhig thront das Jesuskind in der Mitte, sei es in der Krippe, wie im mittleren Portale, oder sitzend im Tempel. Rings grüßen uns die Zeugen der Szene, teils in stiller Bewunderung, teils als frohe Verkünder des Gnadengeheimnisses an die Menschheit. Die einzelnen Figuren sind wenig detailliert, aber von einer wunderbaren Schärfe der Charakteristik. Auffallend sind die aus den überhängenden Eisbildungen sich flüchtenden Vögel. In dem kleinen Claustro del Rosario bewundert man die Zartheit und Eigenartigkeit der Dekoration.

Immer wieder zog es uns hin zur originellen Anlage. Berühren die Schlangengewinde und mächtigen Eidechsenformen der Wasserspeier auch nicht sehr einladend, mag man die Portale eine in architektonische Formen übersetzte wuchtige Malerei schelten, es ruht ein Geheimnis in dieser Schöpfung Gaudís. Man muß die Architektur als eine moderne Übertragung nüchterner mathematischer Lehrsätze, die mit voller Klarheit zutage treten, abwägend vergleichen, mag sich in den plastischen Schmuck versenken, er ist von einem großen Gedanken beseelt, der bis



BARCELONA — KIRCHE DER SAGRADA-FAMILIA

Von Architekt Gaudi

in die zartesten Details vibriert. Endlich erkennt man nach allen wechselvollen Wiederholungen unserer historischen Stile im genialen Wagnis der Lösung einer solchen Aufgabe doch einen Markstein, der für die Kunstgeschichte als Wegweiser in eine neue Zeit sich offenbart.

Dem Fernstehenden mag es auffallend erscheinen, daß man einfach solche Stückwerke hinstellt, ohne an die Vollendung des Ganzen zu denken. Man darf nicht vergessen, daß der Fortgang der Arbeiten an dieser Kirche ganz von freiwilligen edlen Spenden abhängig ist. Fließen diese reichlich, schreitet der Bau rascher vorwärts, während er wieder ruht, wenn spärliche Mittel zur Verfügung stehen. An eine Gefährdung des bereits Geschaffenen ist nicht zu denken. Die Milde des Klimas und die Solidität des Baumaterials, das der nahe Montjuich in trefflicher, unerschöpflicher Fülle birgt, verleihen hinreichende Sicherheit.

Ergreifend ist die Verehrung des ganzen Volkes für dieses Werk. Wie ein Wunder staunt der einfache Mann die kühne Neuerung an. Der Gebildete wird zum Propheten: ist einst Gaudís genialer Plan realisiert, dann wird sein Heiligtum einen Hymnus der ganzen Schöpfung an den dreieinigen Gott singen, wie er aus keinem zweiten Bauwerke uns entgegenklingt.

Der Name des Architekten Gaudí begegnet uns auch im bedeutsamsten Profanbau Barcelonas, im Palaste Excm. Sr. D. Güell y Bacigalupi. Den Kerker aus Marmor und Eisen nennt spottend das Volk diesen Bau, dessen Fassade allerdings in der schmalen Straße sich nicht Geltung zu schaffen vermag. Die Repräsentationsräume und Gemächer grup-

pieren sich im Innern um einen hohen Mittelraum. Gesteltzte Bogen in launischen Formen machen sich allenthalben bemerkbar, malerische Durchblicke fesseln das Auge in diesen Salons, welche exquisites Kunstverständnis, von reichsten Mitteln unterstützt, ausgestattet hat. Der Archäologe tritt hier dem Freund der modernen Kunst ernst entgegen, hat er doch ein erlesenes Privatmuseum betreten.

In einem der Korridore erblicken wir auf einer Marmorsäule eine antike Bronze (Abb. S. 10). Sie wird als hellenisches Werk, das aus Emporium stamme, uns bezeichnet. Schon die Haartracht sagt jedoch deutlich, daß es sich um eine römische Arbeit handelt. Immerhin wird eine intakt erhaltene, echte römische Bronze wie dieser aufblickende Frauenkopf diesseits der Pyrenäen in Privatbesitz selten zu treffen sein. Die Öffnung der Kapelle, die in keinem vornehmen Hause fehlt, fesselt das Auge des Eintretenden. Kostbare Emailbilder des 12. und 13. Jahrhunderts machen sich am kleinen Flügelaltare bemerkbar. Getriebene Reliquiarien, Kreuze und wertvolle liturgische Utensilien vollenden die Ausstattung, in welcher Cimelien der seltensten Art das Bedauern wachrufen, nicht mehr in die Details eintreten zu dürfen.

Bei einem ferneren Besuche im Palais Güell überraschte uns eine Aufmerksamkeit des Spaniers gegen den eingeführten Fremden, deren dankschuldiger Zeuge wir in der Folge wiederholt waren. Man erkundigt sich nach dessen Vorliebe und bereitet eine Ausstellung vor, die sein Interesse erregt. Im vorliegenden Falle waren es Stickereien. Wir nähern uns damit jenem textilen Felde, auf dem, ähnlich wie bei der Spitze, Spanien der ihm gebührende Rang noch zugewiesen werden muß. Neuestens noch hat man der pyrenäischen Halbinsel eine stete Vorliebe für »besonders schwere und prunkvolle Wirkungen« in ihren Stickereien zugeschrieben (Dreger, 1904). Die älteren Stücke dieser Sammlung zeigen eine zarte Verwendung des »or noué«, jenes Lasurstiches, der mit verschiedenfarbiger Seide auf gespannten Goldfäden einen eigenartigen Farbenglanz hervorzuzaubern versteht, wie ihn die italienischen Stücke in Sakristeien und Sammlungen kaum



BARCELONA SAMMLUNG L. IKLÉ, ST. GALLEN

Cappa eines Pluviales, Ende des 16. Jahrhunderts (Text S. 7)



BARCELONA SAMMLUNG L. IKLÉ, ST. GALLEN
Hl. Jakobus, Detail einer Casula, 17. Jahrh. (Text unten)



BARCELONA SAMMLUNG L. IKLÉ, ST. GALLEN
Hl. Sebastian, Detail einer Casula (Text unten)

besser aufweisen. Heute bezeichnen wir die eigentlichen Stickerei-Pretiosen mit Vorliebe als spanische und flandrische Arbeiten.

Sie sind ein gesuchter Handelsartikel geworden. Es gelang uns, eine Reihe wertvoller Objekte für einen kunstsinnigen Privatsammler zu erwerben, deren Reproduktionen allerdings den diskreten Farbenschimmer nicht wiedergeben kann. Die Cappa eines Pluviales (Abb. S. 6) zeigt den Auferstandenen zwischen vier Wächtern. Der eine derselben genießt noch den friedlichen Schlummer, sein vis-à-vis ist eben aufgewacht, und halb erschrocken hat der Dritte seine Hellebarde erfaßt und blickt kampfbereit nach dem Heilande, der segnend sich aus dem Grabe erhebt, während ein vierter Krieger der ganzen Szene den Rücken wendet. Man wird zugeben müssen, daß die Komposition den Stift einer Künstlerhand voraussetzt. Auch die Umrahmung ist nicht ohne Interesse. Die gewellte Verbindungslinie zwischen den beiden etwas derben viereckigen Säulen erinnert an sarazenische Bogenformen, welche auch der Architekt des Kreuzganges von San Pablo del Campo in Barcelona kopierte.

Diesem Prunkstücke gegenüber erscheint der hl. Sebastian in einem Caselstabe als einfaches, schlichtes Werk (Abb. s. oben). Die stehende, ganz bekleidete Figur trägt in der Rechten ihre Pfeile, die linke Hand faßt das Buch. Ganz vorzüglich ist die technische Behandlung. Die Seide tritt beinahe in Konkurrenz zur Malfarbe. Sie trennt klar und deutlich die Figur vom Hintergrunde, kennzeichnet die Stoffunterschiede, ahmt im Besatze des Mantels selbst die Haarbildung des Pelzes nach. Bis ins 17. Jahrhundert hinein wahrte Spanien diese Feinheit der Technik, wie dies der hl. Jakobus beweist, der mit seinem durch die Gewandung schimmernden Beine sich als Spätling dieser Zeit offenbart. (Abb. s. oben.)

Im Palais der Condesa del Val des Marlés erwarten uns neue Überraschungen. Die



BARCELONA KAPELLE DER DEPUTACION

Pluviale (Text S. 9)

regte. In der Zeichnung nicht einwandfrei, da der Realismus allzusehr vorherrscht, kennzeichnet diese Leistung des katalonischen Kunstgewerbes, was die Gegenwart unter der Ägide José Fiters hätte leisten können.

Ein Besuch in den Privatsammlungen, wenn dieser Ausdruck erlaubt ist, macht mit Überraschungen der verschiedensten Art vertraut. Wie groß war unser Staunen, als im Palais des Marquis de Dou ein prächtig erhaltener Gobelin, eine flandrische Perle dieser Technik, sich zeigte. Auf einem Löwengespann steht die von Kindern umspielte, von einem reizenden Puttenreigen umschlossene Hauptfigur. Der ganzen Komposition liegt, das zeigt sich auf den ersten Blick, eine Rubens-Zeichnung zugrunde. Dem glücklichen Besitzer war diese Kunde hoch willkommen.

Unser freundlicher Führer, Herr Carreras y Bulbena, war nicht bloß unermüdlicher Cicerone zu immer neuen Schätzen, sondern verfügte selbst über so manches archäologisch und künstlerisch bedeutsame Objekt. Erwähnen wir aus der romanischen Epoche das interessante Ende eines Bischofsstabes in Elfenbein mit den Kämpfen der Bestien gegen den das Kreuz tragenden Vogel (Abb. S. 1). Zu diesem seltenen Stücke gesellt sich ein

spanische Klöppelspitze des 18. Jahrhunderts ist dort in den erlesensten Mustern, in wahren Museumsstücken von 3 m Länge und 1½ m Breite vertreten. Kostümstücke mit Einsätzen in 30 cm breiten Gold- und Silberspitzen, die den Seidengrund gleich duftigen Gespinsten überziehen, finden sich in großer Zahl. Hohe Bewunderung verdient ein Duplikat, dessen Original auf der Ausstellung in Rom (1888) das Staunen aller Spitzenfreunde er-

Vortragekreuz in Kupfer und Email. Wie leuchtet doch aus der schlichten Auffassung die Wiedergabe des Regnans de cruce dem Beschauer hoheitsvoll entgegen! Die Gotik ist in einer ganzen Reihe von Werken vertreten. Das Fragment einer Bischofsstatuette in weißem Marmor mit den mild freundlichen Zügen ist ein lieblich Gebilde der gotischen Kleinplastik. Unter den zierlichen Elfenbeinarbeiten gedenken wir der

tiefempfundenen, von Realismus nicht freien Kreuzabnahme. In dem bescheidenen Bildchen spielen kindliche Liebe, Wehmut und herber Schmerz in ergreifenden Akkorden. Die gotische Madonna beweist, daß auch die spanischen Malerschulen dieser Epoche wie ihre Zeitgenossen in Italien und Deutschland den Nimbus und dekorative Zutaten mit Vorliebe plastisch wiedergaben. Der milde Ernst der ganzen Auffassung scheint weniger individuelle Eigentümlichkeit des Künstlers als Eigenart der Stilperiode zu sein.



BARCELONA HERZ JESU-KIRCHE
Von Architekt Martorell (Text S. 4)

Wir wollen Barcelona nicht verlassen, ohne noch einen Blick nach der Deputacion, dem Ständehaus der Provinz, geworfen zu haben. Von der Höhe der Balustrade an einer der Fassaden (Abb S. 1) grüßt das Bild des ritterlichen Beschützers von Katalonien, des hl. Georg. In der Umrahmung, an den Fialen der Brüstung schwellen die Krabben der Spätgotik in solch feiner Zartheit und kräftiger Lebensfülle, als wären es nicht Werke, die des Menschen Hand in hart Gestein eingemeißelt, vielmehr Gebilde, die an der Brust der südlichen Natur erwärmt, jugendfrisch sich entwickelten. Hier erblickt das Volk oft den genannten Architekten Gaudí, so wurde erzählt. Hier empfange er die Inspirationen für seine grandiosen Neuschöpfungen. Der Gedanke mag paradox klingen, aber er beweist, daß auch die modernste Richtung den Werken der Vergangenheit mit den Gefühlen edler Pietät begegnet, sich aber jenen nicht gefangen gibt mit dem Opfer der Selbständigkeit. Solche Hinweise sind bedeutungsvoll, selbst für den Furchtsamen beruhigend.



BARCELONA AUS SAN PABLO

Ein zweites Werk ist der vollständig erhaltene Prachtornat der Kapelle der Deputacion. Das Antependium des Altars, Casula, Levitenkleider und Pluviale (Abb. S. 8) sind noch vorhanden. All diese paramentalen Kleinodien schildern in zahlreichen Szenen Episoden aus dem Leben des hl. Georg. Die Stickkunst offenbart sich hier als ebenbürtige Schwester der Miniaturmalerei. Sie behandelt das Nackte mit voller Sicherheit und weiß das Wesentliche mit spärlichen Mitteln, in wenigen Figuren klar und deutlich festzuhalten. Ein lichtes Abendrot leuchtet aus diesem textilen Werke, die scheidende Sonne vergoldet jene glückliche Epoche, in welcher Kunst und Gewerbe als freundlich Zwillingspaar blumige Pfade durchwandelten. In der Fülle solcher Anregungen liegt auch die Garantie für eine glückverheißende Zukunft.

(Fortsetzung folgt)

VERONESESTUDIEN

Von Dr. BERNHARD PATZAK (Graz)

I.

PAOLO VERONESES FRESKEN IN DER VILLA »DA MULA« IN ROMANZIOL

Lange Zeit bezogen sich die kunstgeschichtlichen Urteile über Paolo Veroneses im höchsten Sinne dekorative Malerei lediglich auf des Meisters Schöpfungen im Bereiche der Öltechnik. Kunstschriftstellern wie H. Reinhardt,[1]) Ch. Yriarte[2]) und besonders A. Woltmann,[3]) W. Lübke[4]) und H. Janitschek[5]) gebührt das Verdienst, die Anteilnahme der Forschung auch auf Veroneses Tätigkeit als Freskomaler, auf sein Spezialgebiet, gelenkt zu haben, auf dem der Schlüssel zum Verständnis paolesker Eigenart überhaupt zu finden ist. Denn seine kecke Pinselführung, bei der jeder Strich sozusagen »sitzt«, die freie, aber gesetzmäßige Großzügigkeit seiner

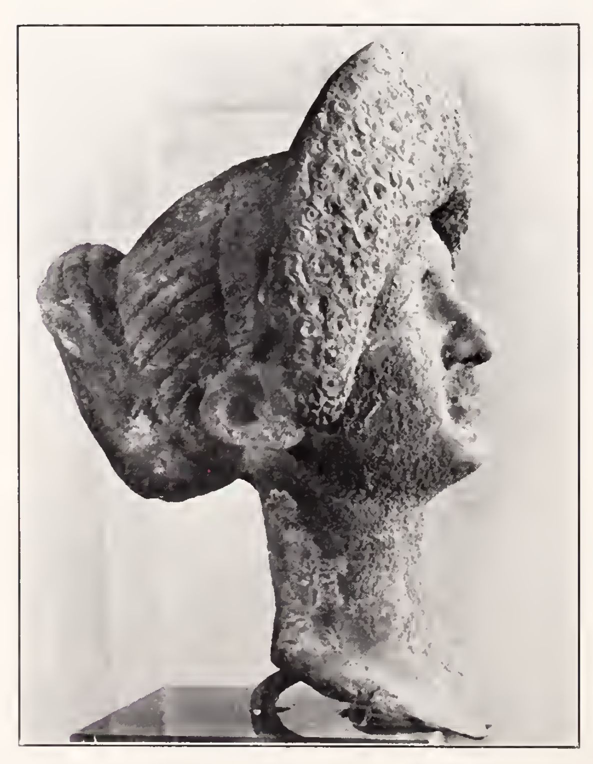
[1]) Zeitschrift für bild. Kunst, Leipzig 1866, Bd. I, Seite 61: Die Villa Masèr bei Treviso. Ein Asyl Paolos Veronese.

[2]) La vie d'un Patricien de Venise au seizième siècle, Paris 1874, Chap. VII, La villa Barbaro.

[3]) Deutsche Rundschau, I. Jahrg., 12. Heft.

[4]) Kunsthistorische Studien, Stuttgart 1869, S. 343 ff.

[5]) Zeitschrift für bild. Kunst, Leipzig 1877, Bd. XII, Seite 358; und vgl. Dohmes Kunst und Künstler, Bd. III



BARCELONA SAMMLUNG GÜELL Y BACIGALUPI
Römische Bronze (vgl. S. 6)

Kompositionen, seine leichtflüssige, dem kühlen Silberton des Tageslichtes genäherte Farbenvertreibung — alles Vorzüge, die wir auf seinen Ölgemälden, wie z. B. auf dem berühmten Gastmahl des Levi, bewundern — entspringen seiner schon von Verona her gewohnten Meisterschaft im Freskomalen.

Jene genannten Kunsthistoriker haben die Bilderschätze der Villa Barbaro (jetzt Giacomelli) in Masèr (Provinz Treviso), ferner die Reste der Soranzafresken (bei Castelfranco veneto) und die noch leidlich erhaltenen der Palladiovilla Emo zu Fanzolo[1]) (bei Castelfranco) in Deutschland bekannt gemacht. Sie folgten bei ihren Studien mehr oder weniger den Hinweisen des um die Geschichte der venezianischen Malerei verdienten Carlo Ridolfi.[2]) Ein anderer Lokalschriftsteller der »Terra ferma«, Lorenzo Crico,[3]) ergänzte Ridolfis Angaben um ein Beträchtliches. Da er jedoch für seine heimatliche Kunst bis zur Überschwenglichkeit begeistert ist, so werden allerdings in manchen Fällen seine Mitteilungen über Villenmalereien in den venezianischen Provinzen mit Vorsicht aufzunehmen sein, und man wird vermittels der stilkritischen Vergleichung eingehend prüfen müssen, ob es sich wirklich um echte paoleske Schöpfungen oder um Werke von untergeordneter Schülerhand handelt. Aus einer solchen Untersuchung aber würde sich, das kann ich schon heute auf Grund eigener an Ort und Stelle gewonnener Anschauung behaupten, zur Genüge nachweisen lassen, daß diese in venezianischen Landhäusern zerstreuten Proben von Paolos Freskokunst durchaus nicht so unwichtig sind, wie sie z. B. F. H. Meißner[4]) hinzustellen beliebt. Ihm sind sie offenbar nicht durch Autopsie bekannt geworden.

Dem gelehrten und kunstliebenden Kanonikus Crico[5]) verdanke ich die Bekanntschaft mit Villenfresken, die, wie ich darzulegen hoffe, zum größten Teil wichtige Beiträge zum Schaffensbilde des Freskomalers Paolo Veronese sind. Jene Farbengedichte zieren

[1]) Eine neue Studie über Fanzolo, die wenig zu Janitscheks Ergebnissen hinzufügt, aber reich illustriert ist, findet sich im: Emporium, Rivista mensile illustrata d'arte, letteratura, scienze e rarietà, Bergamo, Januar 1900, Vol. XI, Nr. 61, Seite 25—43: »La villa di un Patrizio veneto von Pompeo Molmenti.

[2]) C. Ridolfi, Le meraviglie dell' Arte ovvero le vite dei illustri pittori Veneti. Ediz. II.ª arrich. d'annotazioni, 2 vol., Padova 1835–37, Bd. I, Seite 287 ff.

[3]) Lettere sulle belle arti Trivigiane del Canonico Crico, Treviso MDCCCXXXIII.

[4]) Künstler-Monographien, herausg. von H. Knackfuß, Bd. XXVI, Seite 84, Bielefeld und Leipzig 1897.

[5]) op. cit., Seite 107.

eine prächtige Villa, welche sich die uralte venezianische Patrizierfamilie Da Mula im Dörfchen Romanziol (zum Pfarrbezirk Noventa di Piave gehörig) nach Cricos Meinung von Andrea Sansovino erbauen ließ.

Erklärlicherweise haben sich jene herrlichen Innendekorationen bisher der Schätzung entzogen, weil das genannte Landhaus von Treviso wie von Oderzo aus gleich weit abliegt und nur auf Umwegen zu erreichen ist. Doch schon seine unvergleichlich schöne Lage, inmitten üppiger Fruchtgefilde, in der Nähe der graugrünen, wasserreichen Piave, die man auf einer Fähre übersetzen muß, und der Blick auf die ferne, dämmerblaue Alpenkette mit ihren leuchtenden Schneefirnen belohnt reichlich die mühevolle Wanderung.

Das ganze Anwesen bildet eine Gebäudegruppe von großem Umfange und wahrhaft fürstlicher Anlage. Antonio Caccianiga [1]) sagt von ihm: »Die Großartigkeit des Palastes und seiner anliegenden Gebäude, im Stil des Sansovino errichtet, ruft die Erinnerung an jene Zeit wach, wo der venezianische Senat den Da Mula verbot, neue Landerwerbungen im Gebiet von Livenza an der Piave zu machen. Derart ausgedehnt waren bereits die Grundbesitzungen dieser mächtigen Familie, so daß die Republik zur Überzeugung kam, Einhalt tun zu müssen«. Der Landsitz besteht aus einem von drei gewaltigen »Barchesse« (Seitenflügeln) gebildeten Wirtschaftshofe, einem mittleren, würfelförmigen Herrenhause mit zwei unmittelbar angeschlossenen Seitentrakten. Vorder- und Hinterfassade des Kasinos, die beide in der Hauptsache gleich gestaltet sind, bringen die innere Anordnung der Wohnräume deutlich zum Ausdruck: zwei mittlere Säle übereinander, an die sich zu beiden Seiten die Zimmer angliedern. Zwei untergeordnete mezzaninartige Stockwerke (Erdgeschoß und Mittelstock), in welche die aus dem Parterresaal emporführenden Treppenanlagen einschneiden, tragen das obere Hauptgeschoß mit dem Festsaal. Aus seiner hohen, rundbogigen Fenstertür tritt man auf einen von vier Konsolen gestützten Balusterbalkon »alla veneziana« heraus. Kräftige Rustikabossagen, die, einem mißverstandenen Bauprinzip jener Zeit entsprechend, dem Gebäude einen ländlichen Charakter verleihen sollen, bedecken das von der Balkontür durchbrochene, selbständig vortretende Risalit. Ebenso ist die äußere Türumrahmung des unteren Saales aus einem vortretenden Risalit gebildet, das nach Rustikaart gegliedert und oben von

[1]) Ricordo della Provincia di Treviso di Antonio Caccianiga, seconda edizione, Treviso 1874, Seite 168.



PAOLO VERONESE VILLA MASÈR
Madonna (vor der Restauration)

einem geradlinigen Sturz abgeschlossen wird. Die korinthisierenden und gekehlten Pilaster mit antikem Gebälk und sanft geschwungenem Volutengiebel, alles aus weißem Marmor in zierlichster Profilierung gemeißelt, deuten in der Tat auf Sansovinos dekorativen Geschmack hin. Die Fenster des Oberstockes, auch die der Seitenflügel, zeigen seltsame Rundbogenabschlüsse, die an die maurische Fensterform erinnern. Ein von Konsolenkragsteinen getragenes Kranzgesims schließt das Kasino oben ab, das in einem quer das Dach durchschneidenden Frontispizaufbau mit Tympanongiebeln ausklingt. Seine Frontwände sind mit je vier einfachen Pilastern, einer mittleren Balkontür und mit zwei seitlichen Fenstern belebt. Die Frontgliederung der Seitentrakte, die niedriger als das Mittelgebäude sind und ebenfalls von einem Konsolengesims abgeschlossen werden, wird durch je eine Ordnung von Rustikapilastern erzielt. Diese werden unterhalb des Oberstockes von einem Gurtgesims überschnitten, das mit den Pfeilern Verkröpfungen bildet.

Augenblicklich fehlt also, wie gesagt, dem Bautypus der Villa »Da Mula« (jetzt Guarnieri), dem man oft auf der terra ferma begegnet, das eigentlich ländliche Merkmal. Denn die Fassade öffnet sich nicht in luftigen Loggien. Wenn Sansovino der Architekt war, so hat er sich jedenfalls hier mehr von den Bauprinzipien des venezianischen Stadtpalastbaues leiten lassen.[1])

[1]) Über Sansovinos herrliche Villa Giustiniani zu Roncade, die den echten Typus einer venezianischen Villa aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts zeigt, gedenkt Verfasser später zu berichten.

Dieser Landsitz soll auf Verlangen seines kunstsinnigen Besitzers von Paolo Veronese ungefähr in der Zeit zwischen 1581 und 1583 mit Fresken ausgeschmückt worden sein, als der große Künstler nach seinen Erlebnissen mit der heiligen Inquisition in Venedig sich am liebsten auf dem Lande aufhielt und von einer Villa zur andern zog, wo er ein stets gern gesehener Gast war.[1]) Diese Vermutung, die Pietro Caliari,[2]) offenbar ein später Nachkomme Paolos, in seiner Biographie des Künstlers ausspricht, scheint mir besonders in folgendem Moment Bestätigung zu finden. Vor dem Inquisitionstribunal in Venedig war gegen Paolo besonders der Vorwurf erhoben worden, auf seinen Bildern Heiliges mit allzu Weltlichem eng verquickt zu haben. So habe er z. B. auf dem Gastmahl des Levi »Narren, betrunkene Deutsche, Zwerge und andere Albernheiten« dargestellt.

Allein ich glaube, daß dieser Nebendinge betreffende Vorwurf nicht den Kernpunkt der Anklage bildete. Man mag vielmehr daran Anstoß genommen haben wie Veronese besonders in den Festlandsvillen der Patrizier skrupellos Darstellungen aus dem christlichen Gestaltenkreise mit Szenen aus dem griechischen Göttermythus zusammenstellte. In dieser Beziehung ist besonders die Villa Emo zu Fanzolo bezeichnend, wo sich z. B. ein würdevolles »Ecce homo« inmitten liebeglühender Venusgeschichten wunderlich genug ausnimmt. Solche Malergewohnheiten sind aber, wie Janitschek treffend sagt,[3]) »charakteristische Zeugen der eigenartigen Bildungsatmosphäre jener Zeit, in der — bewußt oder unbewußt — antik-heidnische und dogmatisch-christliche Vorstellungen auf dem Boden einer durchaus ästhetischen Weltanschauung friedlich nebeneinander existierten«. Und man erinnere sich ferner noch an das Streben gewisser Philosophen jenes Zeitalters, Christentum mit Heidentum zu versöhnen.

Wenn wir nun im Gegensatz zu den Villen Fanzolo und Masèr in dem Landhause »Da Mula« mit Ausnahme einiger allegorischer Figuren durchweg Motive aus der Heiligen Schrift dargestellt finden, so kann man wohl in diesem Umstand einen Nachhall aus dem Inquisitionsverhör vernehmen. Es ist deshalb auch denkbar, daß Paolo unmittelbar nach 1573, etwa im Jahre 1574, in Romanziol malte. Im Jahre 1572, in dem er auch das berühmte Gastmahl schuf, hatte er die Fresken in der schloßartigen Villa zu Magnadole (im Gebiet von Treviso) ausgeführt. Diese Ortschaft und Romanziol sind voneinander nicht weit entfernt. Die Fresken beider Villen stehen auch bezüglich ihres breiten und flotten Vortrags und ihrer etwas pastosen Farbengebung einander sehr nahe. Jedenfalls erscheint mir die Datierung des Pietro Caliari als zu spät angenommen.

Des Künstlers Tätigkeit beschränkte sich in der Villa »Da Mula« auf den großen Mittelsaal im Erdgeschoß, auf den gerade darüber gelegenen im Oberstock und auf je zwei an den oberen Festraum angrenzende Zimmer. Aber schon diese sechs Räume stellen eine herrliche Galerie von Meisterwerken paolesker Kunst dar. Und vor allem wichtig sind sie, gleich denen zu Masèr, für den Kulturhistoriker, weil sie in ihren großzügigen und farbenfreudigen Schildereien das Leben vor Augen stellen, wie es ein reicher, feingebildeter Patrizier aus Venedig auf der Villa verbrachte; wie er sich seinen Zufluchtsort aus der ungesunden Dunstatmosphäre der Lagunenstadt und aus städtischer Drangsal zu einem lieblichen Musensitz schuf. Wir lernen aus diesen lebendiger als Familiendokumente redenden Farbenharmonien den Gedankenkreis kennen, in dem sein Geist mit Vorliebe lustwandelte; wir erfahren von seinen Liebhabereien, seinen Studien, seinen religiösen Vorstellungen. Freudig überrascht mußte der von dem Mäcen geladene Städter oder der Gastfreundschaft heischende Fremdling sein, wenn ihn sein wohlwollender Gastgeber in den hohen, mit altvenezianischer Balkendecke getäfelten Empfangssaal des Erdgeschosses führte. Festlich-heiter mußte ihm da zumute werden, wie es ja auch heute noch den wenigen Fremden ergeht, welche dieser von den Heerstraßen so weit abgelegenen Villa einen Besuch abstatten.

Vermittels einer meisterhaft gemalten Scheinarchitektur, die aus je einer Ordnung von vier ionischen Säulen besteht, und die in den Mitten der Längswände je zwei Pforten, eine wirkliche und eine gemalte, einschließt, hat Paolo Veronese die Wandflächen aufgelöst. Die Säulenreihen tragen reichverkröpftes antikes Gebälk. Auf den durch diese Scheinarchitektur abgegrenzten Wandfeldern erblickt man in Nischen hohe allegorische Gestalten, die Bronzefiguren vorstellen und in trefflicher Plastik herausgearbeitet sind: Auf der rechten

[1]) Vgl. Baschet, Armand, Paul Véronèse devant le Saint-Office, Paris 1880.

[2]) Paolo Veronese, sua vita e sue opera, studi storico-estetici di Pietro Caliari (con 14 tavole fotozincografiche), Roma 1888, Seite 152.

[3]) Zeitschrift für bild. Kunst, Leipzig 1877, Bd. XII, Seite 365.



FRITZ KUNZ EINZUG DER KLUGEN JUNGFRAUEN



PAOLO VERONESE VENEDIG, S. SEBASTIANO
Madonna mit St. Antonius und St. Katharina

Wand die Personifikation der Musik mit einer Geige, die Fruchtbarkeit mit einem Becher und mit Früchten, die Wissenschaft mit Büchern und den Handel mit Schlangenstab. An der linken Saalwand sieht man die Astronomie mit Sternenglobus, die Tapferkeit mit Panzer und mit Lanze, die Malerei mit Pinsel und Palette und die Mathematik mit einem Maßstabe. Die übrigen kleineren Felder sind mit Trophäen und weniger bedeutenden Bildchen in Chiaroscuro-Manier ausgefüllt, die Motive wie z. B. einen Mann mit einem Hunde, einen schlafenden Knaben usw. zeigen. Einen sehr hübschen Anblick gewähren die Mitten der Saalwände. In diesen befindet sich, wie bereits erwähnt wurde, je eine Tür (mit Treppe), neben welcher Paolo eine fingierte Tür, der wirklichen ganz ähnlich, malte. Die der rechten Saalwand öffnet sich in eine malerische Gebirgslandschaft, in deren Vordergrund ein Bergbach fließt Ein schmucker, vergnügt lächelnder Page in gelbem Seidengewand und in schwarzen Kniestrümpfen scheint aus dem Freien hereinzutreten um seinem Herrn mit einer Speisenschüssel und einem Glase Weines aufzuwarten. Als Pendant zu diesem reizvollen Genrestück, erscheint in der gerade gegenüberliegenden gemalten Pforte der linken Saalwand ein ähnlich gekleideter kleinerer Page, der auf einer Laute spielend und dazu singend, aus einem Garten mit gestutzten Hecken, mit Statuen und Steinpyramiden in den Saal kommt. Den Hintergrund bilden dämmerblaue Bergzüge. Man kann wohl mit Sicherheit annehmen, daß der vornehme Villenbesitzer in jenen beiden Pagenbildern seine beiden Lieblingsdiener verewigen ließ. Ähnliche Malerscherze, die Paolos ans Virtuose grenzende Improvisierlust und um althergebrachte Formen unbekümmerte Daseinsfreude verraten, befinden sich bekanntlich in der Villa Masèr. Ja sogar in der oberen Galerie des Kirchleins San Sebastiano zu Venedig malte Paolo einen Mönch, der durch eine offene Tür hereinschreitet, und einen Negersklaven, der die letzten Stufen hinaufsteigt.

Jede der beiden Türkombinationen des Erdgeschoßsaales ist von einem schon ganz in barocker Weise ausgeschnittenen Tympanongiebel bekrönt. Auf ihm lagern zwei herrliche dekorative Figuren, die in der trefflichen Modellierung ihrer nackten Körperteile an jene bekannten Sklavengestalten der Sixtinischen Decke erinnern. — Es ist viel darüber gestritten worden, ob der Künstler wirklich in Rom gewesen sei, und ob durch einen Aufenthalt in der ewigen Stadt jenes »Element von Größe« in Paolos Gebeweise gekommen sei, das man gern als »michelangelesk« bezeichnet. Man hat sogar angenommen, daß er sich dem Vertreter und Sprecher der Signoria von San Marco, Girolamo Grimani, angeschlossen habe. Doch während der Zeitpunkte, die für die bewußten Gesandtschaftsreisen nach Rom in Betracht kämen, ist, wie Janitschek[1]) überzeugend nachgewiesen hat, Paolos Aufenthalt in Venedig verbürgt. Und trotz alledem möchte ich angesichts solch interessanter Dekorationsfiguren, die sich meines Wissens nur in der Villa »Da Mula« in solcher Vollendung vorfinden, Janitscheks Ansicht nicht beipflichten, der meint, Paolo seien Michelangelos Schöpfungen in der Sixtina nur aus zeitgenössischen Kupferstichen bekannt gewesen. »Nirgends mehr als in der Villa Masèr«, sagt der genannte Kunsthistoriker, »erinnern seine Einzelfiguren an die Einzelfiguren Michelangelos in der Sixtina — freilich nur in der Gesamthaltung, nicht in der Struktur . . .« Und in der Villa zu Romanziol, so können wir mit berechtigter Entdeckungsfreude hinzusetzen, erinnern jene Türgiebelfiguren Paolos sogar in der Struktur sehr wesentlich an die gewaltigen römischen Vorbilder. An der rechten Saalwand erblicken wir muskelstarke Männergestalten, die wie Michelangelos Sklaven ihr übermenschliches, schwermutvolles Dasein leben. Die mit grünem Lendenschurz bekleidete ist in prachtvollem Rückenakt gegeben, während die andere mit dem veilchenblauen Mantel dem Beschauer ihre breite Brust zuwendet. In tiefes Sinnen verloren, stützt sie das Haupt. Nicht oft sind Paolo Figuren wie

[1]) Zeitschrift für bild. Kunst, Leipzig, 1877, Bd. XII S. 366.



LUDWIG GLÖTZLE HEILIGE CÄCILIA

München, Heil. Geist-Kirche

diese letztere gelungen. Es sind Gestalten, die über ihren raumfüllenden und schmückenden Zweck, über ihr animalisches Daseins- und Schönheitsbewußtsein hinausgehen und unter der schönen Form Seele verraten; Gestalten, die den Beschauer in eine Stimmung versetzen, wie sie etwa eine über die Alltäglichkeit erhabene Musik oder ein echtes Gedicht in geheimsten Seelentiefen weckt.

Auch die Giebelfiguren der anderen Saalwand, ein Jüngling, morgenschön wie Apoll, und ein blühend reifes, in Träumerei versunkenes Weib, nehmen den Blick mit ganz intimen Reizen gefangen. Sie haben in ihren Konturen und in der weichen Modellierung der Muskelpartien jene körperhafte Rundung, wie wir sie an Michelangelos »gemalter Plastik« bewundern.[1]) Und sie erregen in hohem Grade und ganz unbewußt in uns das mit dem Sehen verknüpfte Tastgefühl, wie es ein nachschaffendes Auge besonders beim Anblick der edlen Linienrhythmen altklassischer Plastik empfindet. Dazu gesellt sich noch als Paolos ureigenste Zutat: leuchtendes Inkarnat des

[1]) Zu einem solch hohen Grade von plastischer Körperlichkeit könnte auch Paolo jene Eindrücke gesteigert haben, die er vor Mantegnas statuarischer Gestaltenbildung im Castello Gonzaga in Mantua empfing. Mantegna ist ja in mehr als einer Beziehung als Vorläufer des Titanen Michelangelo anzusehen; die Spuren der Beeinflussung durch diesen großen Paduaner sind, worauf bisher noch wenig oder gar nicht hingewiesen wurde, noch des öfteren im Veronesewerke zu erkennen.

Fleischtones, eine ungemein malerische Drapierung der Gewandstücke und die überaus vornehme und feinfühlige Farben-Zusammenstimmung zweier kräftiger Farbenkomplemente, eines leuchtenden Rot mit einem satten, sonoren Türkisblau.

Auf einem der erwähnten Treppenarme steigt man zum Oberstock der Villa empor und wird dessen Mittelsaal noch reicher geschmückt finden. Er enthält außer der Treppenpforte vier Türen. Die architektonische Gliederung der Wandflächen ist ähnlich jener des unteren Saales. Nur sind hier kannelierte Pilaster korinthischer Ordnung zur Anwendung gekommen, und an Stelle der beiden mittleren Türen stellen sich dem Blicke große, oben rundbogig abgeschlossene Wandfelder dar. Das Mittelbild der der Treppe zugewendeten rechten Wand, von dem leider keine photographische Aufnahme zu ermöglichen war, stellt einen dämmerdunklen Park vor. Säulenreihen, die antikes Gebälk mit Tempelgiebel tragen, und Statuen zieren ihn. Im Hintergrunde des Gartens erhebt sich eine fürstliche Villa mit ihrer gewaltigen, schimmernden Fassade. Es ist dies die Ansicht der Villa »Da Mula«, wie sie ursprünglich nach dem ersten Plane des Architekten aufgeführt werden sollte. Über dieser schönen Vedute, die wie ein richtiges Landschaftsbild komponiert ist, erscheint in den Wolken die Gottesmutter, umgeben von Engeln mit dem holdselig lächelnden Jesusknaben auf dem Arm. Mit diesem Gemälde wollte also der Besitzer des Landhauses den Gedanken aussprechen, daß er sein Tuskulum unter den Schutz der Himmelskönigin stelle.

Im rechts angrenzenden Wandfelde hat Paolo mit der größten Meisterschaft seines Könnens eine liebliche Szene aus der biblischen Geschichte von der Flucht nach Ägypten dargestellt. Die heilige Familie hat am Saume eines Palmenhaines, dessen dunkelgrüne, reichgefiederte Blattwedel sich scharf vom stahlblauen Abendhimmel abheben, nach mühevoller Wanderung Halt gemacht. Man blickt von dem lauschigen Plätzchen aus auf ferne blauduftige Bergzüge. Die Madonna sitzt neben einem weißgedeckten Tischchen, auf das soeben der heilige Joseph einen Brotlaib aus dem Mantelsack gelegt hat. Maria unterhält sich derweilen mit sorgenvoller Miene mit einem Cherub, dessen feingeschnittenes Gesicht von den Baumwipfeln beschattet wird. Er hat von der Dattelpalme einen Zweig mit Früchten abgebrochen, von denen bereits einige auf dem Tischchen neben einem Messer liegen. Auch der Knabe, der nach Kinderart wunschlos sinnend in die Ferne schaut, hält eine Frucht in der kleinen Hand. Das Eselchen, der treue Retter in der Not, steht im Hintergrunde und schaut schläfrig über den Zaun herüber. Unwillkürlich nimmt einen beim Beschauen dieses herrlichen, leider an einzelnen Stellen etwas übermalten Freskos jene Stimmung gefangen, die uns nach dem Gluthauch eines mühevollen Tages überkommt. Doppelt süß und wohlig dünkt da der Genuß der verdienten Rast. Ungewiß wie die in zarte Duftschleier gehüllte Ferne liegt die Zukunft vor den armen Flüchtlingen. Wer weiß, was der nächste Morgen für neue Drangsale bringt! Doch das Herz klammert sich an das tröstliche Jetzt



JOSEPH GUNTERMANN WANDGEMÄLDE IN SCHLOSSBERG BEI ROSENHEIM
St. Philippus und Bartholomäus



JOSEPH GUNTERMANN WANDGEMÄLDE IN SCHLOSSBERG BEI ROSENHEIM
Die Apostel Simon, Judas Thadd., Jakobus Min.

das auf einige Stunden Ruhe und sorgenlösenden Schlummer verheißt....

In den Palmenwipfeln flüstert der Wind ein Nachtgebet, und die Natur erscheint im hehren Abendschweigen weit und groß wie ein Gotteshaus....

Die neben diesem Gemälde befindliche Sopraporte schmückte Paolo mit der allegorischen Frauengestalt der Sanftmut, in rosafarbenem Gewande, das einen prachtvollen, an antike Gewandstatuen erinnernden Faltenwurf zeigt. Das schöne, junge Weib hält ein schneeweißes Lämmchen auf dem Arm. Sie atmet einen so bestrickenden Liebreiz von Frauenschönheit, wie sie neben den anderen bekannten Koryphäen der venezianischen Malerei eben nur ein Paolo Veronese, der verwöhnte Liebling schöner Frauen, darzustellen vermochte.

Links neben der bereits geschilderten Villenansicht ist die Flucht nach Ägypten ebenfalls mit dem vollsten Zauber paolesker Erzählungskunst und in herrlichster Farbengebung zu bewundern. Der Nährvater des Heilands wendet sich, während er das Lasttier am Zügel behutsam vorwärts führt, mit treubesorgtem Blicke nach der Mutter um, die ihren schlummernden Knaben mit mütterlicher Sorgfalt am Busen hält. Die Flüchtlinge sind soeben aus einem Dickicht herausgetreten. In der Nähe ragt eine Stadtmauer mit Türmen auf, vor der eine von ihrem Sockel herabgestürzte Bildsäule in Trümmern liegt.

Über der Nebentür hat der Künstler das Schicksal (Glück) in einer köstlichen Frauengestalt personifiziert, deren freudestrahlendes Antlitz reiche Blondhaarflechten umrahmen. Sie stützt ihren weichgerundeten, schneeigen Arm auf ein Gefäß voller Goldmünzen; Würfel liegen ringsumher zerstreut. Auch hier gibt das karminrote, in malerischen Falten angeordnete Gewand mit dem violetten Mantel einen sehr feinen und aparten Farbenakkord.

Den Giebel, welcher die beiden Türen (die wirkliche Treppentür und die fingierte) der linken Saalwand krönt, zieren zwei Engelsge-

stalten, deren eine eine grüne Palme, deren andere ein Füllhorn in Händen hält. Zwischen ihnen erblickt man die Gestalt der Fama, die in jeder Hand eine Trompete schwingt. Von ihr sagt Lorenzo Crico treffend:[1]) »Diese Gestalt der Fama scheint zu sagen: Ich bin die Lieblingstochter des Paolo Caliari. Eine so große Weichheit zeigt sie in ihren schönen Gliedern, das feinste Kolorit und lebhaftesten Ausdruck.«



EMO MAZZETTI DIE RAST
IX. Internationale Kunstausstellung in München 1905

Sie hat einige Ähnlichkeit mit der von Giovanni Battista Zelotti in der Villa Fanzolo gemalten »Fama d'Ercole«. Doch übertrifft sie das Werk jenes Künstlers, der Paolos Kunst nacheiferte und oft nach dessen Vorlagen schuf, bedeutend an edlerem Linienfluß und besonders in der Kopfbildung. Diese pflegt nämlich bei Zelotti meist auffallend klein zu sein und in den Formen des Kinns und der Jochbeinpartie Härten aufzuweisen.

Diesem sehr tüchtigen Mitarbeiter Paolos gehört allem Anschein nach die Ausführung der linkerhand von der Saaltür befindlichen Freske, welche die vom alten Testament überlieferte Szene darstellt, wie die keusche Susanna von zwei begehrlichen jüdischen Alten im Bade belauscht und überrascht wird. Dieses in der Renaissancezeit sehr beliebte Thema, das nicht wenige Künstler zu bedenklichen Geschmacksverirrungen verlockt hat, ist in der Villa »Da Mula« um einen Grad weniger dezent dargestellt, als die von Paolos Pinsel stammende Originalvorlage es wiedergibt. Diese befindet sich in der Pradogalerie zu Madrid. Aus einem Vergleich mit jenem Ölgemälde erhellt zur Genüge, daß Zelotti, abgesehen von wenigen abgeänderten Details, sich ziemlich eng an Paolos Inspiration anschloß. Ganz trefflich vergegenwärtigt auch sein Bild die märchenhafte Gartenpracht venezianischer Patriziervillen mit ihren lauschigen Brunnengrotten, ihren malerischen Busch- und Baumgruppen und plätschernden Springbrunnen.

Das Gegenstück stellt in sehr geschickter Linienkomposition das biblische Ereignis dar, wo Eleazar die schöne Rebekka am Brunnen trifft und ihr als Werber die Geschenke seines Herrn überbringt.

Der aus wahrhaft dichterischer Phantasie geborene Entwurf, ferner ganz bestimmte Stilqualitäten und künstlerische Feinheiten, die erst bei nachempfindender Betrachtung ins Auge springen, weisen sofort auf Paolo als selbständigen Urheber dieses Gemäldes hin. Der Künstler hat den Vorgang nicht in der althergebrachten Fassung wiederholt, wo Rebekka dem Fremdling den Wasserkrug zum Trinken darreicht. Er beobachtet vielmehr mit dem psychologisch scharfsichtigen Blick des gewiegten Frauenkenners ein in schlichten Verhältnissen aufgewachsenes Naturkind, vor dessen schüchternen Augen sich mit einem Zauberschlage eine herrliche Zukunft wie ein sonnenbeglänztes Wunderland auftut. Gaben des Reichtums, wie sie nur ein Sohn des Glückes und herrschender Macht zu spenden vermag, gleißendes Goldgeschmeide, milder Perlenschimmer, flimmerndes Feuer edler Steine nehmen die in jeder Mädchenseele schlummernde Sehnsucht nach kostbarem Schmuck mit sinnbetörendem Bann gefangen. Rebekkas Rechte huscht unbewußt ins üppige Lockenhaar und nestelt in den weichen Strähnen, als wolle sie vorahnend prüfen, wie prachtvoll jener königliche Schmuck darin prangen würde. Die holde, ihrer Schönheit sich nicht bewußte Jungfrau ist ganz verwirrt und hat ihrer alltäglichen Arbeit, des Wasserschöpfens, ganz vergessen. (Abb. Beil. S. III.)

Und nun bewundere man die dem wirklichen Leben abgelauschte Naturwahrheit, mit der Paolo an der einen weiblichen Nebenfigur den unter Hochmut sich verbergenden Ärger und den scheelsüchtigen Neid der Gefährtin über Rebekkas unverhofftes Glück zum Ausdruck gebracht hat! Eine geradezu herausfordernde Haltung nimmt diese dralle

---

[1]) Lettere sulle belle arti Trivigiane del Canonico Lorenzo Crico, Treviso MDCCCXXXIII, Seite 109.



BALTH. SCHMITT PLASTISCHE GRUPPE DES KRIEGERDENKMALS (KISSINGEN)
IX. Internationale Kunstausstellung in München 1905

Dienerin ein, die mit zurückgeworfenem Haupt und kraus gezogenen Lippen zu sprechen scheint: »Du bist auch nichts mehr, als wir sind: eine Dienstmagd.« Noch heute begegnet man oft auf der Terra ferma solchen jugendkräftigen, stolzen Landmädchen mit gebräunten Pfirsichwangen, die mit unnachahmlicher Grazie, wie diese Genossin Rebekkas die gefüllten Wassergefäße nach altvenezianischem Brauch an den Enden eines elastischwiegenden Schulterholzes tragen.

Zu dieser reizvollen Gruppe, die von einem Lorbeerbusch und einer majestätischen Säulenarchitektur überragt wird, ist die der Fremden in harmonischen Einklang gebracht. Sie verrät hervorragende Meisterschaft im tektonischen Aufbau, der alle Figuren des Bildes ohne Gewaltsamkeit in die Schranken einer Drei-

ecksform einordnet. Im Vordergrund knieen starkknochige, muskelstraffe Männer der Arbeit. Ihre auf kraftvollem Nacken sitzenden Rundköpfe zeigen jene scharfgeschnittenen Profile, wie sie besonders unter dem Fischervolk anzutreffen sind. Sturm, Regenschauer und Sonnenbrand haben an ihren Gesichtern gemodelt, und der Kampf ums karge tägliche Brot hat seltsame Runen darauf geschrieben. Der Horizont des Gemäldes ist tief angenommen, wodurch die Wirkung der hohen, hinter den Männern in die Szene ragenden Kamelgestalten wesentlich gesteigert wird. Beide Tiere wittern den Dunst des erquickenden Nasses und drängen dem Brunnen zu. Auf einem der fremdländischen Lasttiere thront eine Lieblingsgestalt Paolos, die oft auf seinen Bildern wiederkehrt: ein Negersklave mit weißem Turban und schillerndem Leibrock, der mit einer Rute das Lasttier antreibt. Die Bildnisstudie zu diesem Negerkopf befindet sich in der Handzeichnungensammlung des Louvre zu Paris.

Gut nach der Natur gezeichnet sind auch im Vordergrund die aus einem Troge trinkenden Schäfchen, die in ihrer drolligen Anmut an das Schäfchen auf dem in Dresden befindlichen Madonnenbilde vom Hause Cuccina erinnern.

Über der Tür, welche aus dem Mittelsaale in die nach Mittag gerichtete Zimmerflucht führt, malte Caliari eine liebliche Frauengestalt, die »Lealtà« (Treue, Wahrheit) genannt wird. Sie ist mit einem Purpurgewande angetan, über das in reichem Faltenwurf ein goldgesticktes, weißes Oberkleid wallt. Die Rechte hält sie an den Busen gepreßt. Ihr Auge blickt so treuherzig, daß sie den Namen »Lealtà« mit Recht trägt.

Die Sopraporte der Nordtür schmückt die sitzende allegorische Figur der Tapferkeit mit männlichstrengen Gesichtszügen. Ihren schlanken, schneeigen Hals umschmiegt ein Geschmeide köstlicher Perlen. In der Linken hält sie eine zersplitterte Lanze, mit der Rechten einen Helm auf den Knien.

Die Fresken der beiden unmittelbar an den Festraum angrenzenden Zimmer zeigen ebenfalls fast nur religiöse Motive. So erblickt der Eintretende über der Eingangstür der Kammer zur linken Hand eine vor Mutterglück strahlende Madonna mit dem Jesusknaben, der einen Buntspecht mit beiden Händchen festhält. Rechts unten ist der Villenbesitzer in demütiger Verehrung als Sankt Joseph dargestellt.

Ähnliche Devotionsbilder in kleinem Breitformat hat Paolo mit Vorliebe geschaffen. In



PAOLO VERONESE — HEIMKEHR DES VERLORNEN SOHNES

Fresko in der Villa „Da Mula" in Romanzio



H. DÜLL u. G. PEZOLD ROTKÄPPCHEN MIT WOLF (BEKRÖNUNGSGRUPPE DES WOLFSBRUNNENS IN MÜNCHEN)
IX. Internationale Kunstausstellung in München 1905

dieser ganzen Gruppe von Darstellungen der heiligen Familie, wozu ich dem Stil nach auch die ungemein liebliche, heilige Konversation (Madonna mit Kind, hl. Antonius und hl. Katharina) in der Kirche San Sebastiano in Venedig rechnen möchte (Abb. S. 14), steht Veronese dem Madonnenideal durchaus nicht spröde gegenüber, wie F. H. Meißner im allgemeinen von Paolos Marientypus urteilt.[1]) Freudiger mütterlicher Stolz, aber auch bange, wehmutsvolle Zukunftsahnung spricht aus diesen Bildern in herzgewinnender Weise. Da die den Villen zu Masèr und Fanzolo angehörigen in neuester Zeit sehr stark übermalt worden sind, so hat die eben erwähnte heilige Familie in Romanziol, weil sie ihre ursprüngliche Farbengebung bewahrt hat, besonderen Reiz und Wert. Nur die etwas zu dunklen Schattenbögen unter den Augenlidern der Madonna deuten auf eine oberflächliche Restaurierung des Gemäldes hin.

Eine gleichgroße Darstellung der Charitas in plastisch gemaltem Rahmen ziert den oberen Teil der Hinterwand. Ein Knabe trinkt, auf dem Schoße der Frau stehend, an der Mutterbrust, der andere packt mit der Rechten ihren Mantel und kräht laut vor Vergnügen nach Kinderart. Lächelnd schaut das junge Weib, das auf dem braunen Scheitel ein kokettes weißes Häubchen trägt, auf das junge Leben nieder.

Der obere Teil der linken Seitenwand, welche der Eingangstür gegenüberliegt, zeigt in ähnlicher Umrahmung ein üppiges Weib, das in der Rechten ein Kruzifix hält und mit der Linken den quellenden Busen halb zu verdecken sucht. Links von ihr lenkt ein weißgekleidetes, krausköpfiges Engelchen ihren sündigen Blick gen Himmel. Die Ausführung dieses Bildes deutet auf eine Schülerhand hin, die aber nach Paolos Angabe malte. Bezeichnend für dessen zuweilen etwas frivole Auffassung ist es, daß er in der Büßerin Magdalena nur die weichliche Sünderin erblickt, die selbst im lose umgeschlungenen härenen Bußmantel und mit dem Kreuz in der Hand noch zu verführen vermöchte.

[1]) Op. cit.

Die übrigen Gemälde dieses Zimmers sind nach Art von Teppichen auf den Wandflächen verteilt. Übermalung und Verwahrlosung haben aber hier bereits manches verdorben. Auch sind diese Fresken offenbar zum Teil von Schülerhand ausgeführt.

Die beiden Wandfelder der Eingangswand zeigen Jakob mit der Engelsleiter und Tobias mit dem Fisch, von einem Engel geleitet. Unter dem Charitasbilde erblickt man die Auffindung des Moses, die wegen der malerischen Flußlandschaft sehr anziehend ist, ferner die Vertreibung aus dem Paradiese: zwei Bilder, in denen man noch am meisten von Paolos Erfindungsgabe spürt. Besonders das Mosesbild zeigt des Meisters starke Mitwirkung. Es erinnert auch in einigen Einzelzügen an des Künstlers im Prado zu Madrid befindliches Ölgemälde, das den gleichen Vorgang wiedergibt.

Die linke Zimmerwand ist mit einer Personifikation der Keuschheit und mit David vor Goliath geschmückt gewesen. Diese Bilder haben aber durch eingedrungene Feuchtigkeit so stark gelitten, daß man wenig darüber sagen kann.

Das rechterhand vom Mittelsaal gelegene Zimmer enthält folgende Fresken.

Das von prächtigen Karyatidenhermen abgegrenzte Mittelbild der oberen Rückwand zeigt den aus dem Grabe auferstehenden Christus mit der Siegesfahne in der Rechten, das männlichschöne Haupt von einer Strahlengloriole umflossen. Seine Augen strahlen in lichter Verklärung. Zu seinen Füßen liegen die gewappneten Wächter im tiefsten Schlummer. Der von einem leuchtenden Purpurmantel halb verhüllte Heilandskörper verrät in seinen edlen Formen Paolos meisterhafte Kenntnis der Anatomie. Wenn irgendwo, so zeigt sich Veronese in der Villa »Da Mula« als religiöser Maler ersten Ranges, der erhabene Monumentalität des Sakralbildes mit malerischer Auffassung im höchsten künstlerischen Sinne zu vereinigen weiß, ohne in kraftlosen Gefühlsüberschwang zu verfallen. Selbst den strengeren Anforderungen an die Auffassung religiöser Themen konnte dieses Auferstehungsfresko vollauf genügen.

(Schluß folgt)

GRAB EINES AUGSBURGERS BEI SPEZIA

Nördlich von Spezia, 340 m hoch über dem Spiegel des Golfes, liegt die uralte Mutterkirche der Stadt, die St. Stephanskirche von Marinasco. Das Gotteshaus hat freilich im Laufe der Jahrhunderte manche und gründ liche Umänderungen erfahren, und nur ein schmaler Verbindungsstreifen zwischen Kirche und Glockenturm weist noch auf das zwölfte Jahrhundert zurück. Bei einer der neuesten Änderungen hat man, folgend einer Unsitte die auch in deutschen Landen bei sogenannten stilreinigenden Kirchenrestaurationen man chem historisch oder künstlerisch wertvollen Werke den Untergang bereitet hat und woh auch noch bereiten wird,[1]) die alten Grab steine aus den Kirchenwänden weggebrochen und mit vermeintlichem Kunst- und Pietäts sinn in Kreuzesform vor dem Haupteingange der Kirche als Bodenbelag angebracht, und die scharfbenagelten Schuhe der umwohnen den Bauern werden binnen kurzer Zeit die bar barische Aufgabe gelöst haben, die Inschriften und Ornamente usw. von den Marmorplatten wegzuscharren. Zum Mittelstück des Kreuze hat man begreiflicherweise den ältesten weißesten und schmuckreichsten Stein gewählt und dieser trägt inmitten einer geschmack vollen Renaissanceumrahmung die Inschrift

HIC IACET THOMAS
THOMÆ STACHELY
GERMANVS AVGVSTÆ
VINDELICOR CIVIS
ET MERCATOR OBIIT
LVCÆ ÆTATIS SVÆ AN
NO XXVIII MDLXXXI
MENSE DECEMB XXVI
ET IN HAC S. STEPHA
NI ÆDE SACRA SPONTE
SEPELARI (sic!) VOLVIT

»Hier liegt des Thomas Sohn, Thoma Stachely, ein Deutscher, zu Augsburg Bürge und Kaufmann; er starb zu Lucca im acht undzwanzigsten Jahre seines Lebens 158 am 26. Dezember und hat in diesem heilige Tempel des hl. Stephanus nach freier Be stimmung begraben werden wollen.«

Thomas Stachely starb also am St. Stephans tage des Jahres 1581. Seine Willensbestim mung ist aber gewiß nicht hierin oder hieri allein begründet; denn der St. Stephans kirchen gibt es auch andere genug ringsum und er hat die Bestimmung wohl auch nich erst an seinem Todestage gemacht. Lage nicht andere, persönliche Gründe vor, dan konnte die wahrhaft paradiesische Lage de Ortes auch im noch Gesunden — oder führt ihn Krankheit an die Riviera di Levante? — den Wunsch rege machen, hier am liebste

[1]) S. das wohlangebrachte Warnungswort E. v. Oid manns in den Annalen des Hist. Ver. f. d. Niederrhein 5 »Schutz den alten Grabsteinen!«

LUDWIG WILLROIDER MORGENSTIMMUNG

IX. Internationale Kunstausstellung in München 1905

die Ruhestätte zu finden und den entschlafenen Leib auch aus der Ferne, von Lucca, hierherbringen zu lassen. Wie oft mag der Augsburger Jüngling auf der breiten Terrasse vor der Kirche gestanden und jenseits des bunten Golfes und des bläulichen Meerstreifens die zartgraue Küste Italiens bis in das fernste Verlieren verfolgt haben! Oder es folgte sein Auge den felsigen Pfaden, welche durch die Öl- und Weinpflanzungen des breitgeöffneten Tales zu dem kleinen Fischerdörfchen Spezia — jetzt ums hundertfache vergrößert und mächtig befestigter Kriegshafen und Arsenal Italiens — und zu den Landestellen hinabführten. Oder seine Blicke genossen die edelgeformten Linien der westlichen, bis über 800 m sich erhebenden Berge, des Monte Parrodi, Castellazzo und Muzzerone bis zur abschließenden Insel Palmaria, oder sie eilten nach Osten zu den schroffen Marmorbrüchen von Carrara, mochten sie ein wundersames Farbenspiel vom sanften oder leuchtenden Rosa der Abendsonnenbeleuchtung bis in tiefdunkles Violett darbieten oder an schneeiger Weiße wetteifern mit den Gipfeln der höher emporragenden appuanischen Alpen. Wie er es auch treffen mochte,



THEODOR STUNDL JUNGER SIZILIANER (BRONZE)
IX. Internationale Kunstausstellung in München 1905

Schönheit und Harmonie, Friede und Ruhe ein Himmel auf Erden umgaben ihn. De Jüngling ist gestorben, sein Grab unkenntlic gemacht, sein Name binnen kurzem weg gewischt, der St. Stephanstempel eine Bauern kirche geworden, zwischen den grünen Berg abhängen und den reichbelebten Ufern de Golfes dehnt sich die großgewordene Stad Spezia mit dem gewaltigen Arsenale aus aber die unübertreffliche Schönheit ist die selbe geblieben, und die kriegerische Be deutung, die Spezia bekommen, hat es den Besucher nur leichter gemacht, den beherr schenden Aussichtspunkt von Marinasco un alle die andern rechts und links zu Fuß ode zu Wagen zu erreichen. Denn zum Zweck der Verbindung der hochgelegenen Forts die in schützendem Kranze den Golf um geben, ist, ähnlich dem berühmten Viale de Colli zu Florenz, eine vorzügliche Militär straße angelegt worden, die, am östliche Tore der Stadt beginnend, in zahlreichen oft kühnen Windungen zu allen beherrschen den Höhen und deren Befestigungen, als bis nahezu 700 m, dieselben verbindend, empor klettert, und nachdem sie auch die südlichste abschließenden Vorsprünge in ihren Lau aufgenommen hat, am westlichen Stadttor ihr Ende findet. Zahllose Abkürzungsweg und Treppen von unzähligen Stufen ver binden die Straßenwindungen (Serpentinen und steigen durch den Schatten der Ölgärte und Pinienwäldchen zur Stadt und zu de Dörfern am Golfe, Portovenere, Leric S. Terenzo usw., hinab, und diese letztere wieder sind durch Dampfer- und Omnibus Linien mit Spezia verbunden. Dieses, an sic freilich jetzt durch und durch Militärstad findet daher als Mittelpunkt unzähliger Spazie gänge und Fahrten nicht leicht seinesgleichen aber die unzähligen Besucher Italiens eile meist an Spezia vorbei; wenige verweile einige Stunden und stürmen nach einer en täuschenden Wanderung durch die eintönige Bogenhallen, die Portici, und am Gestade wiede zum Bahnhofe; gar selten aber wird di Terrasse der St. Stephanskirche von Marinasc von einem Fremden betreten. Ob wohl ein mal ein Augsburger, vielleicht ein Verwandte des sinnigen Thomas Stachely, demnächs einmal nach Marinasco hinaufwandert? Mög er dann den Grabstein nicht mehr von de Füßen der Bauern getreten, sondern — de Pfarrer und Erzpriester von Marinasco ha mir dies auf mein Ersuchen fest versprochen – an würdiger Stelle auf dem neuen Friedhof der dicht bei der Kirche liegt, eingemauer finden!

Bone



PIETRO CANONICA — BÜSTE DES RECHTSGELEHRTEN † TOMMASO VALLAURI
IX. Internationale Kunstausstellung in München 1905

IX. INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG IN MÜNCHEN 1905

Von FRANZ WOLTER

Die große breite Öffentlichkeit, genannt Kunstmärkte hat bis jetzt der Kunst mehr geschadet als genützt. Immer mehr verflacht, verallgemeinert sich der Kunstgeschmack, die Kunst selber wird äußerlich, eben durch die Märkte. Wie ungeheure Speicher und Lagerräume erscheinen die großen Ausstellungen und selbst mit dem anzuerkennenden besten Willen ist es den einzelnen Korporationen nicht möglich, die Blöße der Wände mit ausschließlich guten Kunstwerken zu decken. Wie die Verhältnisse im heutigen Kunstproduzieren liegen, können die Salons für Kunstwerke aller Gattungen nicht groß genug sein, denn viele stehen draußen, die ebensogut wie die Bevorzugten das Recht des Ausstellens für sich in Anspruch nehmen. Trotz und alledem aber ist der Reinigungsprozeß, der durch die Juroren vorgenommen wird, heute der einzig mögliche Ausweg, um zu einem halbwegs vernünftigen Überblick über das gesamte Kunstgebiet zu gelangen, und gereicht auch das allgemeine Bild der Internationalen, wenn man insbesondere die einheimischen Korporationen in Betracht zieht, der Kunststadt München durchaus zur Ehre. Das Bild würde noch besser sein, wenn gewisse Säle nicht mit stark grellen Wandbespannungen versehen und die Färbung ruhiger gehalten wäre. Sehr gut nimmt sich das Vestibül aus, das in eine helle lichtdurchflutete Halle umgewandelt wurde, deren Hintergrund als würdigen Abschluß eine hochragende Fassade bildet, geschmückt mit Galerien und Loggien, grünlich getönten Friesen, Füllungen und antikisierenden Reliefs. Hier grüßen von den Galerien kugelförmige Lobeerbäume herab, die verheißungsvolle goldene Früchte tragen. Inmitten des Atriums plätschert das Wasser des ausgedehnten Brunnenbassins, das eine Fülle blühender Blumen umschließt. Vier

größere Plastiken flankieren die Ecken des Wasserbeckens, wie denn diese Vorhalle überhaupt als Sammelplatz der Plastik gedacht ist.

Dominierend erhebt sich eins der vielgenannten und umstrittenen Werke: Rodins »Denker«. Befruchtend wird dieses moderne französische Werk wohl wenig auf die einheimische Produktion wirken, da von jeher die Bildhauerei ohnehin in Deutschland das Stiefkind gewesen ist und dies ganz mit Unrecht; ist sie doch neben der Architektur die ehrlichste und gewissenhafteste Kunst. Jedes Verschleiern oder Ignorieren hört hier auf, Fehler sind sofort erkennbar und Mätzchen zu machen verhindert allein schon der zentnerschwere Ton. Will man die Plastik, wie sie uns heute vor Augen tritt, voll und ganz würdigen, so müssen wir uns von aller Schablone und einem überkommenen Schönheits-Kanon frei machen. Wir sind nun einmal keine Griechen, unser deutsches, germanisches Leben ist rauher, dafür um so innerlicher, und aus diesen Gefühlen heraus bildet sich jetzt nach einem jahrelangen Hin- und Herzaudern allmählich eine ernste Plastik, die der monumentalen Größe ebenfalls nicht entbehrt. Ein klares Bild über die Bildhauerkunst der Deutschen und Ausländer zu bekommen, scheitert hauptsächlich daran, daß die besten Werke ihren Bestimmungsort nicht verlassen können und die Kleinplastik, die wir sehen, ist nicht hinreichend, die Meister, die sie geschaffen, zu charakterisieren. Vom Auslande ist mit Ausnahme einiger guter Arbeiten nicht viel Hervorragendes gekommen. Ja manches Land hat eine solche Menge Kleinkrams gesandt, daß man entsetzt diese an Spielwaren erinnernde Massenproduktion meidet. Greifen wir aus der Fülle des Gebotenen einige Arbeiten heraus, so erscheinen als tüchtige Leistungen Szymanowskis Gruppe »Mutter«, Bissens »Atalante« und die von hohem plastischem Gefühl getragenen »Satanstöchter« von Rombeaux. Stark an naturalistische Studien erinnern die italienischen Werke, wie Reduzzis »Erblüht« beweist. Fürst Paul Troubetzkoy wirkt in all seinen Arbeiten rein dekorativ; läßt sich dies in kleineren Werken noch ertragen, so tritt der Mangel der Durchführung in den größeren Plastiken, wie in der Statue des Fürsten Galitzine bemerkbar ist, krasser zutage. Fein studiert ist der Marmortorso von Canonica, überhaupt zeugen die Werke dieses Turiner Künstlers durchwegs ein ehrliches Wollen (Abb. S. 25 u. 27) und ist trotz aller Outriertheit das lächelnde Baby eine brillante Leistung. Selten ist die noch weiche Hirnschale eines Säuglings so wahr und fein empfunden im Stein wiedergegeben worden. — Denkmäler, wie sie Karl Milles gebracht, könnte man entbehren, dagegen erfreuen die Arbeiten von G. Schreyögg, »Abschied« in schwarzem Marmor, Wadere's trauernde Muse und »Sappho« und das äußerst schlicht und edel durchgeführte Reliefporträt des Prinz-Regenten (Abb. I. Jahrg., S. 279). Als eine wuchtige Monumentalarbeit sehen wir die »Märtyrer für das Vaterland« von Vincotte; Heinemanns Kolossalfigur in Bronze, den »Kain« darstellend, ist von packender Gewalt des Ausdruckes und der Bewegung. Unter den französischen Kleinplastiken dürfte der Tiger, welcher ein Lamm zerreißt, von Georg Gardet die Bewunderung der Kenner erregen. Broggis »Kopf eines alten Mannes«, Bonequets »Trübsinn«, ein in weichen Formen aufgelöstes Frauenbild, vor allem aber der wuchtige, mit den einfachsten Mitteln dargestellte Hafenarbeiter von Antwerpen von dem verstorbenen Meunier, gehören mit zu den besten Plastiken, welche die Fremden schickten. Metzners Kollektion zeigt selbst in ihren kleineren Werken einen geschraubten und vergewaltigten Naturalismus, der, teils ins Symbolische übersetzt, den Beschauer nicht erwärmt. Dafür wirkt der jugendliche, zarte Mädchenkörper, der eben knospenhaft erblüht, wie ihn Karl G. Barth darstellt, gleich einer Erfrischung. — In der Sezession nimmt der Berliner Lederer mit mehreren größeren bildhauerischen Werken die erste Stelle ein. Der Fechter, zumal mit dem figurenreichen Unterbau (Teile des Breslauer Brunnens) gehört mit zu dem Besten, was die Plastik überhaupt auf der Internationalen bietet. Von den trefflichen Büsten, die hier ebenfalls aufgestellt sind, dürfte Lederers Hans Pfitzner rühmenswert hervorgehoben werden, dann die äußerst charakteristische Büste des Malers Huber-Feldkirch von Fritz Behn. Auf die alten Griechen greift Ebbinghaus, zumal in der Bronzefigur zurück, Moriz Müller mit seiner stilisierten Angorakatze sogar in die ägyptische Plastik des älteren Reiches. Als eine schon bekannte, aber gern gesehene Gruppe stellte Karl Wollek die Hauptpartie »Tamino und Pamina« vom Mozartbrunnen in Wien aus und Amort ein Kruzifix-Fragment, in welchem der Heiland nicht als Erlöser der Welt gedacht, sondern vom Gesichtspunkte einer Auffassung des Vollzuges der Kreuzigung zu betrachten ist, die sich nicht an unsere Tradition anschließt, sondern nicht glücklich auf geschichtliche Züge zurückgreift. Sodann gelangen wir in Säle der architektonischen Pläne und der Graphik, Aquarelle



PIETRO CANONICA FÜRSTIN DORIA (MARMOR)

IX. Internationale Kunstausstellung in München 1905

Münchener Markt mit Dingen, die man lieber hier nicht hätte sehen mögen und die von einheimischen Kräften weitaus besser gemacht wurden. Und so zieht auch jetzt noch der breite Strom ausländischer Handelsware nach München. Von rein künstlerischem Standpunkte aus würde es vollkommen genügen, wenn von jedem Staate, seiner Bedeutung als Kulturstaat entsprechend, höchstens 10 bis 20 der besten Kunstwerke zu sehen wären. Will man einen grossen Jahrmarkt jedoch schaffen, so würde München allein genügen, diesen in jeder Hinsicht qualitativ und quantitativ herzustellen. Es ist doch ganz selbstverständlich, daß Deutschland den Vorteil aus unseren künstlerischen Veranstaltungen ziehen sollte, und dann, wenn einmal der Raum die einheimischen Künstler nicht einengt, wie viel besser könnten die einzelnen Korporationen ihre Kunstwerke unterbringen. Vor allem würde die Ausstellung klarer und übersichtlicher.

Zeichnungen und Pastelle, auf die man nur hinweisen kann, obwohl sie ebenfalls eine Menge des Schönen enthalten. Die malerischen Schöpfungen nehmen, wie ja üblich, den breitesten Raum ein, und da muß man gegen viele ausländische Produkte Bedenken hegen.

Als vor vielen Jahren die Anregung kam, den fremden Gästen die Tore Münchens zu öffnen, bedachte man nicht, wie sich das gut Gewollte bald ins Gegenteil umkehren müsse. Man wollte lernen und sehen, was die besten Ausländer konnten, sie kamen in Strömen und als sie Gefallen und Geschmack an den Verkäufen fanden, überschwemmten sie den

Nach dieser Richtung hin hat es die Münchener Künstlergenossenschaft mit Glück versuchte, ihre Werke zu ordnen; daß trotzdem hie und da fehlgegriffen wurde, ist ja nicht zu verwundern, auch würde das Gesamtbild noch wesentlich besser erscheinen, wenn an Stelle von manch Zweifelhaftem das gesetzt worden wäre, was von gutem Wollen, von trefflichen Absichten geleitet ist; denn es kommt bei solchen Wettkämpfen darauf an, zu verfolgen, was die leichtbeweglichen Zeitströmungen aus sich heraus schaffen, auch wenn die Malerei als solche nicht ganz einwandfrei ist, als nur sogenannte an sich gute Malerei zu sehen. Es handelt sich nicht

darum, dem Volke zu zeigen, daß der Herr X ein Dutzend Eier im Stroh oder der Herr Y ein paar Äpfel gut malen kann, sondern darum, eine zeitgemäße Idee zu verkörpern. Maler, die eine treffliche Schulung hinter sich haben, gibt es heute in Hülle und Fülle, die auch alles malen können, was ihnen unter die Finger fällt, virtuose Könner sind und durch ihre Fertigkeit blenden, aber dennoch ihren Werken keine Lebenskraft einhauchen können, weil sie nicht tiefer in das Wesen der Kunst eingedrungen, sondern an der Oberfläche hängen geblieben sind. Es braucht nur eine kurze Spanne Zeit vorüberzugehen und man steht solchen Werken gleichgültig kühl gegenüber. In den ersten Sälen begegnen uns einige Arbeitern, die mehr bedeuten als Können allein. G. Schönleber schlägt in seinen drei Bildern innere, tiefergehende Klänge an, besonders in dem satten, tonigen Gemälde »Brücke in Viareggio«, mit der goldigen friedlichen Abendstimmung voll ernster Melancholie und träumerischer Poesie: Von packender Stimmungsgewalt sind auch die Marinen von Hans von Petersen, der Farbenklänge der seltensten Art und die verschiedenen Darstellungen des Meeres findet; sei es bei Sturm und Seenot, oder bei den friedlichen Strahlen der sinkenden Sonne wirken alle auf die gleiche sympathische Weise durch köstlichen Farbenzauber. Um gleich bei den Marinemalern zu bleiben, nennen wir Boehme mit Motiven südlicher Gegenden und Zeno Diemer, der panoramaartig Wogen, Wellen und Panzerkreuzer in breiten Strichen hinschreibt. Selbst der Seesturm, der schlafende Christus im Boote mit den geängstigten Jüngern wirkt wie ein Stück eines Panoramas und in der Malerei wie ein Teil jener Wandgemälde des 18. Jahrhunderts, in welchen die Freskomaler ihr großes Können zeigten.

Die Bildnismalerei ist ebenfalls stark vertreten und steht an der Spitze wie immer Fr. Aug. von Kaulbach, der uns einen Monat nach Eröffnung der Ausstellung mit einer Fülle seiner besten Schöpfungen aus letzter Zeit überraschte. Schon dadurch, wie es der Meister verstand, seine Werke in einem nach künstlerischen Gesichtspunkten geschmackvoll ausgestatteten Raum einzugliedern, beweist hohe Künstlerschaft und dürfen die leitenden Persönlichkeiten im Ausstellungswesen hier noch manches lernen. Vor allem erfeut in den neuesten Bildnissen die Frische und Klarheit der Farben und die Unmittelbarkeit des zielsicheren Schaffens. Vorherrschend sind die graziösen Damenporträts, unter denen die Prinzessin Rupprecht in Landschaft besonders sympathisch sowohl in der Zartheit des Kolorits als im Ausdruck des Kopfes zum Beschauer spricht. Entzückend ist das Bild einer Dame mit Hündchen, das als ein Arrangement in Weiß mit etwas Schwarz zu nennen ist; die Gattin des Künstlers mit dem kleinen Baby in den Armen ist ein Werk der verkörperten innigsten Mutterliebe in wenigen, aber vornehmen Farbenakkorden. In mehreren Variationen versuchte Kaulbach im Bildnis einer bekannten Tänzerin eine neue Note hineinzutragen, wie er auch in der nackten Kleinen mit ihrer Wärterin zu einer kräftigeren Inkarnation greift. Gerade in der Darstellung der Kinder hat der Meister, indem er seine eigenen Lieblinge stets im Auge behält, von Jahr zu Jahr uns reiche malerische Berichte über das Kinderleben gegeben. Da sehen wir den jungen Prinzen Luitpold mit dem Hündchen in einer im silbrigen Ton gehaltenen Landschaft, wie er mit seinen fragenden, seelenvollen Augen den Beschauer anblickt; dann die Kinder des Künstlers zu dritt, umgeben von einer Fruchtgirlande, ferner die dunkelhaarige Hedda allein, so frisch und flott gemalt, wie es nur noch ein Franz Hals gekonnt. Vergessen wir nicht das ernste und charakteristische Selbstporträt des Meisters und ein köstliches Arrangement von Tulpen, welch letztere Arbeit beweist, wie Kaulbach überall in der Natur Anregungen zu seinem nach den höchsten Zielen der Kunst gerichteten Schaffen findet.

Was sonst an Porträts in der Internationalen gebracht worden, ist mit einigen Ausnahmen von geringerer Bedeutung. Gut ist das repräsentative Porträt des Prinz-Regenten von Papperitz, breit und sicher gemalt, dabei brillant modelliert das Bildnis des Freiherrn von Horn von F. Pernat. Eine Gruppe junger Damen von demselben Künstler, in eleganter Haltung um den Teetisch versammelt, in ihren duftigen, in zarten Farben gehaltenen Toiletten ist weit mehr als Bild gedacht im Gegensatze zum ausschließlichen Porträt. Hermann Knopf stellte sich in dem Bilde zweier lesenden Mädchen ein Farbenproblem, das selten so geschmackvoll gelöst wurde. Trotz aller Einfachheit des Stoffes wandte der Künstler die reichsten und tiefsten Mittel an und strebte in der Feinheit und Durchbildung der Figuren nach einer hohen, zielbewußten Kunst, die an sich eine seltene Abgeschlossenheit trägt. (Forts. folgt)

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer; Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.

GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1905

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

(Fortsetzung)

Gehen wir zur Plastik, so bleibt wegen des durchschnittlichen Niveaus, das auf »etwas über Mittelgut« steht, wohl nicht viel mehr als eine gleichmäßige Aufzählung übrig. Eine Brunnenfigur in Bronze, »Quelle«, von C G. Barth verdient jedenfalls eine Hervorhebung; Bronze- und Gipswerke von H. C. Baucke gewinnen leicht die Aufmerksamkeit; das Bronzestück »Träne« von C. Bernewitz verdient eine solche ebenfalls. Zu einigem Verweilen veranlassen mehrere Werke von E. Beyrer; weniger sein architektonischer »Bismarck« und seine marmorne »Cäcilia mit Postament«, eine der wohl auf den meisten Ausstellungen wiederkehrenden Auffälligkeiten, als vielmehr seine Grabmalarbeiten.

Wir nennen weiterhin in flüchtiger Reihe: Werke von A. Boué, einen pompösen »Engel für Gravelotte« von L Cauer, eine Gipsbüste des verstorbenen Dichters P. Hille sowie eine »Heimkehr« von E. Drippe. Die große Rolle, welche in Berlin G. Eberlein spielt, ist auch hier zu merken, zum Teil wieder in weniger erfreulicher Weise; wo es dagegen mehr darauf ankommt, eine besondere Stellung oder dergl. treffend wiederzugeben, wie in dem »Griechischen Knaben auf Vase«, kommt die Gewandtheit des Künstlers gut zur Geltung. Wir wenden uns weiter zu der charakteristischen »Salome« in getöntem Marmor von H. Engelhardt und zu dem »Kugelspieler« von H. Epler. An dieser Stelle müssen wir zu einer allgemeineren Bemerkung Halt machen, die vielleicht auch für andere Ausstellungen von Vorteil sein kann.

Der letztgenannte Künstler hat dieses Stück, wie aus einem an den Einladungstagen vor der Eröffnung noch sichtbaren Vermerke zu erfahren war, ausdrücklich zu einer Aufstellung nicht im vollen Oberlicht, sondern in einem entsprechenden Seitenlicht empfohlen; tatsächlich steht es aber gerade in der Mitte eines Oberlichtsaales. Ferner hatte H. Müller sein »Werden und Vergehen«, das uns übrigens forciert erscheint, für einen Stand 45 cm hoch bestimmt; tatsächlich steht es weit höher. Ein dritter solcher Fall ist uns nur eben aus der Erinnerung geschwunden. Man kann nicht scharf genug darauf dringen, daß individuelle Wünsche eines Künstlers so weit nur irgend möglich erfüllt werden, weil solche scheinbare Willkür nun einmal zur künstlerischen Notwendigkeit gehört.

Unter den wirksamsten Stücken der Ausstellung erscheint B. Frydags »Verklungenes Lied«, d. h. die Gruppe eines Geigers, der ausgespielt hat und die Hand mit dem Bogen auf eine zu ihm aufblickende weibliche Gestalt legt. Weiterhin erfreuen uns: »Trauerndes Mädchen« von O. Garvens, eine größere Schlafdarstellung »Mann und Weib« von Hartmann-Mc. Lean, Bronzestatuetten von F. Heinemann, und besonders mehrere Werke von E. Herter, unter denen wir die »Kirke, Gruppe aus Gold, Elfenbein, Silber und Edelsteinen mit Onyxsockel« wegen ihrer wirkungsvollen Materialverwendung besonders hervorheben. Gleichfalls von wegen einer solchen Besonderheit nennen wir die Tierbilder aus Fayence von H. Hidding. Ein »Don Quijote« und anderes von A. Hussmann verdient ebenfalls eine Nennung. Als eines der anziehendsten Mutterbilder rühmen wir das Marmorrelief von G. Janensch »Mutter und Kind«. Neben den allgemein gefallenden Werken dürfte eine weniger beachtete »Kassandra« von G. Koenig doch eine besondere Hervorhebung verdienen. Im übrigen können genannt werden: »Die Befreiung« von R. König und der »Friedensengel« von R. Küchler.

Zwei Lebende und ein Verstorbener heben durch eine Reihe von Werken das Niveau der Ausstellung in erfreulicher Weise. Jene sind F. Lepcke und A. Lewin-Funcke, von welch letzterem wir auch noch an einer anderen Stelle berichten. Beide sind virtuos in der Darstellung bewegtester Tanzmomente; jener bringt u. a. eine würdige weibliche Bildnisbüste in Bronze, dieser die reizvolle Darstellung eines trinkenden Mädchens »Am Quell«. — Der Verstorbene ist R. Maison. In dem Streit um seine Größe dürften die hier ausgestellten Bronzestatuetten und dergl. doch wohl bejahend entscheiden. Es läßt sich kaum andeuten, wieviel in seinen mythologischen und historischen Figuren von Wotan und dem heiligen Georg, von Otto dem Großen und dem Kreuzritter steckt.

Ein hübsches Relief »Bildnis meiner Mutter« bringt J. Maihöfer, zwei Statuetten »Kunst« und »Wissenschaft« C. Marck, eine Brunnenfigur u. a. R. Markuse, einen »St. Georg mit Aja« aus Holz mit Vergoldung und sonstigen Beigaben J. Moest, eine sympathische »Bildnisbüste des Schriftstellers Wilhelm Raabe, Bronze« Müller-Braunschweig, eine Darstellung in Marmor »Verlassen« L. Nick. Für die Frage der Materialverwertung ist die Schnitzerei einer »Uhr« von M. Nieruck interessant; woran wir einen »Studienkopf« aus Holz von E. R. Otto und eine Darstellung aus Mahagoniholz »Schmerz« von O. Riesch anreihen.

Zu den lieblichsten Stücken der Ausstellung gehört die marmorne »Drei Kinder-Gruppe« von H. J Pagels. Eine »Pietà« von A. Pehle verdient Erwähnung. Von H. Prell sind auch Plastiken aus Gips da, wuchtige Darstellungen mythologischer Sujets. Eine laokoonartige Darstellung »Die Qual« bringt O. Richter. In sehr freundliche Welten führt uns M. Schauß ein, u. a. durch eine »Siesta« aus Elfenbein, die schließlich auch als eine Amazone oder dergl. bezeichnet werden könnte. Ein Relief von demselben und eine Bildnisstatuette von Schmidt-Cassel sind aus Wachs. Unter den Bronzedarstellungen von Schmidt-Kestner erwähnen wir ein Relief »Zugochsen«. Eine der ansprechendsten Frauenbüsten aus Marmor hat A. Schwarz gebracht (Abb. I. Jahrg., S 263). Eine »Ruhende Tänzerin« hat E. Seger in Marmor gebildet, eine »Bildnisbüste« aus gleichem Material P. Sturm polychrom behandelt. Ein »Singender Engel« mit dem Spruch »Ehre sei Gott« usw. ist aus Bronze von M. Unger gebildet, eine »Trauernde Muse« von H. Wadere, eine Medaille aus Bronze von E. Wenck und aus gleichem Material eine Anzahl Tiere von W. Zügel.

AUS DEM KARLSRUHER KUNSTVEREIN

In den letzten Monaten waren im Kunstverein mehrere große Kollektionen zu sehen. Zwei Dresdener Künstlerinnen Maria Klette und Elisabeth Andreä hatten Zusammenstellungen von mehr als 30 Nummern gesandt. Wie es aber gewöhnlich ist, der Quantität entsprach bei weitem nicht die Qualität. Das meiste waren belanglose und ganz oberflächliche Ölskizzen, so daß die wenigen besseren Werke wie z. B. Andreäs »Resignation« und Klettes »Landhaus bei Gardone« unter diesem Wust von Dilettantismen nicht zur Geltung kamen. — Von Prof. L. Dill war im Juni ein Tempera »Chioggia« ausgestellt. Das Bild ist ganz in Dills jetziger schwächlicher Manier gehalten. Graues Meer, grauer Himmel, graue Fischerboote, grauer Strand, ein paar gelbe Lichter drüber, das soll eine italienische Landschaft sein! Unwillkürlich drängt sich der Vergleich mit Runges gleichzeitig ausgestelltem »Fischerboote in Chioggia« auf. Natürlich und ungezwungen sind die Gestalten der Fischer, ebenso

Boote und Wellen. — Kampmann, von dem man einige Zeit fürchten mußte, daß er sich in das eng umgrenzte Gebiet der Schneelandschaft verbohren würde, hat durch seine Ende Mai ausgestellten Werke diese Befürchtungen zerstreut. »Abendlüfte« und »Schmucke Birken« beweisen, daß der Künstler nach wie vor es versteht, Naturstimmungen feinsinnig individualisierend wiederzugeben. — Ein nicht gerade eigenartiges, aber sehr viel versprechendes Talent lernte man in Hermann Frobenius, München, kennen; seine Manier ähnelt in einigem der eines M. Schiestl, lehnt sich aber nicht so streng an altdeutsche Formen an. Seine Bilder sind mit durchaus moderner Technik ausgeführt, was wir am besten bei »Waldkloster im Frühling« erkennen können. In »Sulamit kehrt zurück zu König Salomon« wirken die Farben außerordentlich harmonisch zusammen, ein Vorzug, den alle ausgestellten Bilder des Künstlers mehr oder weniger besitzen. — In mancher Beziehung geistesverwandt mit Frobenius ist Ernst Liebermann. Auch er hat eine Kollektion von 15 Nummern geschickt. Nur schade, daß es außer »Altes Schloß in Schwaben« und »Romanze«, die ganz den Stempel E. Liebermannscher Romantik tragen, meist wenig bedeutende Skizzen sind.

Die interessantesten Darbietungen der letzten Monate waren unstreitbar die zwei großen Kollektionen des Holländers Henry Luiten (Brasschaed). Luiten ist ein Impressionist vom reinsten Wasser. Er liebt große Dimensionen und das mag wohl das Verhängnisvolle an seiner Kunst sein. Eine einzige verschwommene Fischergestalt in einer Fläche von drei Quadratmetern, die durch einzelne sehr grelle Sonnenblitze unterbrochen ist, ermüdet den Beschauer. Luiten ist viel zu viel Artist und zu wenig Dichter. — Ein Riesen-Triptychon Luitens, »Der Streik«, ist noch in den letzten Tagen aufgestellt worden. Diese blauen zerlumpten Gestalten mit den wildrollenden Augen und mageren, ausgehungerten Gesichtern sind sehr naturwahr. Totzdem kann uns die Art Luitens nicht befriedigen. Sie krankt eben an dem Erbübel des Impressionsmus, an — Poesielosigkeit! Bernhard Irw

KUNSTVEREIN MÜNCHEN

Die beiden Monate April und Mai brachten weniger bedeutende Arbeiten, da die meisten Künstler vollauf beschäftigt waren an den Werken, welche sie für die große »Internationale Ausstellung« bestimmt haben. Immerhin waren einige bemerkenswerte Leistungen zu verzeichnen. August Holmberg sandte ein vornehm aufgefaßtes Damenbildnis. F. Hochs Landschaften standen weit über dem Durchschnittsniveau der sonstigen Bilder. Die Stimmungen, die er in der Natur findet und mit seiner Anschauung in Einklang zu bringen weiß, waren wohl selten so schön ausgedrückt, wie in den beiden italienischen Landschaften. M. Grönvold war nicht so glücklich wie in früheren Jahren vertreten. In seinen größeren Bildern reicht die Kraft nicht aus, die den Stoff meistern muß. Besser lagen Grönvold die Landschaften und war die Gesamterscheinung, insbesondere in einer Gebirgspartie, gut gewahrt. Die Gruppe der Elbier, die uns von Dresden aus mit einer Kollektion Bilder bedachte, enthielt meist Werke der jüngeren Künstler, die durchwegs treffliche Leistungen schufen, aber keine Überraschungen. Man sah eine junge Kunst, die nach einer Schultradition arbeitet, welche mit ganz wenigen Ausnahmen an Kuehl erinnerte. — Aus verschiedenen Gründen war die Kollektivausstellung der Werke Oskar Zwintschers, die ebenfalls aus Dresden kam, lehrreich und interessant. Trotzdem Zwintscher schon längere Zeit als Maler tätig ist, hat er ein bestimmtes Ziel noch nicht im Auge und schwankt er einstweilen noch zwischen einem rücksichtslosen Realismus und einer Phantasiekunst, die viel von japanischer, englischer und französischer Kultur beeinflußt ist, hin und her. In den Landschaften ist der Maler seiner alten, mehr dekorativen Art treu geblieben und hat hier eigentlich nichts Neues mehr hineingetragen. Bei den Figurenbildern dagegen, insbesondere den Bildnissen, sehen wir ihn Eigenartiges und Fremdes auf eine geschickte Art ergreifen und erweitern. Zwintscher gehört zu jenen Künstlern des heutigen Geschlechts, die ihre Werke in starker Bewunderung für die Kunst schaffen, aber ohne die vorhandene Kunst vielleicht nie Maler geworden wären. Wir finden solchermaßen beschaffene feinsinnige Menschen, die das intimste Verständnis für Kunstwerke jeder Art an den Tag legen und aus diesen Faktoren heraus mit einiger Begabung zum Künstlerischen Dinge fertigstellen, die außerordentlich reizvoll sein können. Sie sehen durch das Medium der Kunst. Die Natur ist ihnen erst in der Vermittlung durch das Kunstwerk interessant. Im starken Gegensatze zu diesem Künstler standen die Arbeiten von C. Hessmert. Ist der vorgenannte Maler ein Geschmacksmensch, so fehlt letzterem auch alles, was nur an Geschmack erinnern könnte. Dafür setzt er sein eigenes positives Können ein und erreicht mit diesem wohl bemerkenswerte Leistungen, die nicht gerade hervorragend oder eigenartig sind, aber immerhin ein tüchtiges Talent erkennen lassen. Von einer Bildwirkung war in den vielen Werken nichts zu verspüren, es ist dies auch nirgends beabsichtigt oder angestrebt. Das, was alle können, irgend ein Stück aus der Natur heruntermalen, das tut Hessmert auch. Aber mit solchem Beginnen kommen wir nicht weiter und die Einsichtsvolleren unter den Künstlern sind längst wieder zur Erkenntnis gekommen, daß innerhalb eines gegebenen Raumes der menschliche Geist die größere Tat zu erfüllen habe. Und dann ist mit technischen Mätzchen und sinnlosen Farbenanhäufungen ebenfalls nichts gewonnen. Leider tragen die großen Ausstellungen die Schuld, daß die heutige Kunst zu laut schreit, um sich Geltung zu verschaffen. Wir müssen wieder zur Innigkeit des deutschen Gemütes zurückkehren, womit Dürer die Natur erfaßt hat.

ADOLF MENZEL-AUSSTELLUNG. Die im Juli zu Ehren des verstorbenen Altmeisters veranstaltete Ausstellung ist ein dankenswerter Schritt der Kunstvereinsleitung. Sie bot uns ein reiches Bild vom Lebenswerk der verstorbenen kleinen Exzellenz. Betrachtet man von großen Gesichtspunkten aus das Schaffen dieses seltenen Künstlers, so erkennen wir einen Meister, der in seiner Art vollendet war. Was er gegeben hat, das konnte er als Neunzigjähriger nicht mehr überbieten. Mit seiner fast unfehlbaren Hand, die von Augen geleitet wurde, die scharf und durchdringend die Welt betrachtet, schuf er eine gewaltige Reihe von Kunstwerken. Sehen wir genau zu, so erkennen wir, daß Menzel schon in seinen ersten selbständigen Äußerungen einen hohen Grad von Sicherheit der Formengebung erreicht hat. Wie er von den graphischen Künsten ausging und dadurch das Zeichnen als Grundbedingung des Schaffens ansehen mußte, so blieb ihm dies auch bei den malerischen Leistungen. Zeichnen war für ihn das Alpha und Omega der Kunst und nichts ist charakteristischer für den Meister als der bekannte Brief, in dem er unter anderem sein künstlerisches Glaubensbekenntnis darlegte: »Mit dem Studienmalen (so schrieb er) ist nicht alles zu erobern, zeichnen kann man noch, wo fürs Malen weder Zeit noch Platz ist. Und alles zeichnen, ob für 'nen Zweck, ob nicht. Des bloßen Exerzierens wegen. Außerdem soll's ja für den Künstler keine Nebensachen geben. Und möglichst viel gleich ausführen — möglichst wenig skizzieren«. — An diesem Bekenntnis hing er sein gan-

zes Leben und übersetzt es in Taten in all seinen Handzeichnungen, die wir hier vor uns sehen. Durch diese Gewissenhaftigkeit und Ausdauer seines Schaffens unter steter Voraugenhaltung der Natur als Vorbild brachte er es zu einer vollendet sicheren Zeichnung, in welcher er alles wiederzugeben wußte, was bis in die kleinsten Details von seinen durchdringenden Blicken erfaßt wurde. Charakteristisch hierfür sind die eminent feinen Gouachen und Aquarelle. Dabei muß man den Künstler bewundern, mit welcher Sachlichkeit er das Leben in all seinen Phasen studierte. Ich sehe ihn noch, wie er auf der Piazza d'herbe in Verona stand, jede Einzelheit in dem Gewühl der auf- und niederwogenden Menschen in sich aufnahm und in kurzen, knappen Strichen skizzierte. In der zeichnerischen Gestaltung solch alltäglicher Vorgänge, wie wir sie z. B. in der Studie aus dem zoologischen Garten sehen und in so vielen anderen, den Promenaden, Waschplätzen, fand er große Freude. Als er einmal im Peterskeller zu Salzburg sich's bei Speise und Trank wohl sein ließ, war es für ihn ein noch höherer Genuß, den Strom der internationalen Gesellschaft, das Hin- und Herlaufen des dienenden Personals, das Kommen und Gehen der Menschen zu betrachten und er äußerte sich zu mir folgendermaßen: »Da suchen die Maler nach Motiven in der ganzen Welt herum, und hier ist alles in Fülle. Warum malt man denn solches Leben, das so nahe liegt, nicht öfter? Am Besten gehen die meisten Künstler vorüber.« Und wie hier, so fand er seine Motive überall dort, wo Menschen zusammenströmen, im Konzertsaal, im Salon, im Theater, erleuchtet von tausend Lichtern, in der Kirche, bei Prozessionen, auf der Eisenbahn und dort, wo die arbeitende Menschheit im Dienste der Industrie ihr Brot im Schweiße des Angesichtes verdient. Das war seine Welt, die er der Kunst des 19. Jahrhunderts erobert hatte. Etwas unterdrücken, kleine Nebensachen übersehen, das konnte er nicht, weil es eben für ihn keine Nebensachen gab. Das Verschleiern der realen Wirklichkeit zu gunsten der Poesie kannte er nicht, das künstlerische Nichts in der Kunst, das Ahnenlassen, dafür hatte er kein Verständnis, Werken dieser Art stand er spöttisch lächelnd gegenüber, indem er sagte: »Das versteh' ich nicht.«

Trotzdem war Menzels Kunst deutscher Art, aber nüchtern deutsch, vielleicht sogar speziell berlinerisch. Menzel, der geborene Schlesier, ist allmählich, unbewußt der Repräsentant des Berlinertums geworden, des Berlinertums, welches sehr verständig, kühl, gewissenhaft, witzig und etwas boshaft zugleich ist. Dieser Zug liegt sogar über seinen Historien. Selbst das berühmte Flötenkonzert ist davon nicht frei. Viele werden übrigens gerade beim Anblicke dieses braunen Bildes enttäuscht sein; außerdem ist die Farbe an vielen Stellen gerissen, und erscheint das Werk dem Untergange geweiht; wie vielleicht auch das »Eisenwalzwerk«, an dem ebenfalls die Spuren der Zerstörung sich bemerkbar machen. Ein gewaltiger Anziehungspunkt ist letzteres Gemälde, welches das Alltagsleben in der rauchgeschwärzten Eisenhütte im Getöse und Lärm der sausenden Treibriemen und Räder, der hin- und herhastenden Arbeiter besser und wahrer denn je, aber nüchtern darstellt. — Wir müssen Menzel so hinnehmen wie er war, in seiner gründlichen Sachlichkeit, die oft bis zur Trockenheit gelangte; nirgends ein Überquellen von warmen, innigen Tönen, nirgends ein Hervordrängen von Phantasie, nirgends ein liebenswürdiger Zeichnungsfehler, aber dafür Kraft, vereint mit Wissen, eine eminente Meisterschaft in Verwendung technischer Mittel.

Was ist Kunst? Es gibt eine, die angeboren, eine anderere, die erlernt, erarbeitet werden kann. Menzel sagte: »Genie ist Fleiß«, und er meinte damit sich selbst. Durch Fleiß können auch Künstler entstehen; ob sie größer sind als diejenigen, welche, wie Arnold Böcklin, die Natur mit dem innern Auge schauen und ihre Geheimnisse in frei ersonnenen Bildern offenbaren, denen die Wirklichkeit ein schönes Mittel für seelische Wirkungen ist, das ist eine andere Frage. F. Wolter

PAOLO VERONESE VILLA DA MULA
Rebekka und Eleazar am Brunnen (Text S. 16)

DEFREGGER-AUSSTELLUNG IN DER GALERIE HEINEMANN MÜNCHEN

Als vor einigen Jahren der Glaspalast einen Einblick in das Schaffen Meister Defreggers gab, indem er uns seine Studien, Skizzen und Entwürfe aus allen

Phasen seiner Entwicklung gab, war man hocherstaunt und erfreut zugleich, diesen einzigartigen Schilderer Tiroler Volks- und Sittenlebens in den köstlichsten Perlen seiner Werke kennen zu lernen. Jetzt bei Gelegenheit der Feier seines siebzigsten Geburtstages sehen wir dieselben Werke wieder und wir freuen uns nicht minder herzlich, wie ehedem, an den wohlgehüteten Schätzen seiner Werkstatt. Es sind Schätze im wirklichen Sinne des Wortes, all diese Köpfe von Bauern und Dirndln, dann die dunklen holzvertäfelten Stuben, hier ein grüner Kachelofen mit der Ofenbank, dort das altväterliche Hausgerät mit bäuerlichem Schmuck verziert, dann Studien zu den größeren Gemälden, die Straßen, Gassen und Winkel von Tiroler Städten und Dörfern. Und wie das alles gemalt ist mit einer souveränen Sicherheit der Zeichnung wie der einfachen delikaten Art des Malens, voll Ehrlichkeit und Gesundheit. In Defregger und gerade hier in seinen Studien erkennt man den echten Künstler, der sieht und wiedergibt, was bisher niemand gesehen hat, und der für das Gesehene auch die technischen Mittel, just seine eigene Sprache findet. Sieht man genau zu, so erkennt man ja freilich die Einflüsse der Pilotyschule in den früheren Werken Defreggers, auch wie er von seinen zeitgenössischen Kollegen annahm, aber das alles ist von viel unwesentlicherer Bedeutung, als daß er, der biedere, naive Tiroler in seinem Vaterlande die unerschöpflichen Quellen von Schönheit entdeckte. Er war der erste, der durch die Gegenstände seiner unmittelbaren Umgebung veranlaßt wurde, etwas Neues, Künstlerisches zu schaffen und dadurch zu frischen, noch unentdeckten Problemen zu gelangen. Die köstlichsten Dinge entstehen auf diese Weise und sie wirken am urwüchsigsten und unmittelbarsten, wenn die Erfindung zu einem Thema nicht gesucht wurde, sondern wenn das Motiv selbst den Künstler überrascht oder der glückliche Zufall es ihm in die Hände gespielt. Ganz charakteristisch hierfür sind: »Abschied von der Sennerin«, »Die Dorfgeschichten«, »Kriegsnachrichten«, »Zitherspieler«, »Die Begriffsstützige« (die sonst im Kunstverein München einen ständigen Platz einnimmt) und all die vielen geistreichen Skizzen, die man selbst sehen muß und nicht beschreiben kann. Was Defregger als Porträtmaler geleistet hat und leisten kann, das zeigen einige Bildnisse. Dasjenige seines jüngst verstorbenen Freundes Lenbach scheint mehr aus der Erinnerung geschaffen, dagegen sind das Porträt des verstorbenen Malers Gysis, als jüngerer Mann dargestellt, und einige Mädchenbildnisse von einem Zauber der Farben und einer Kraft der Modellierung, wie dies Defregger später nie wieder erreicht hat. Franz Wolter

KUNSTLEBEN IN KÖLN

Daß das Kunstleben in der rheinischen Metropole wieder anfängt reger zu werden, daß der wohlberechtigte »horror«, den die moderne Künstlerwelt bisher vor Köln hatte, allmählich schwindet, das beweisen die immer zahlreicher und besser werdenden Ausstellungen. Einerseits beeinflußte diese Wendung zum Bessern der Museumsdirektor Aldenhoven dadurch, daß er für die seiner Fürsorge unterstellte Galerie Werke moderner Meister wie Böcklin, Wille, Stuck. Zügel u. a. erwarb und so in seinen Mitbürgern die Liebe zu jenen Künstlern wachrief, andererseits muß man aber die verdienstlichen Bestrebungen des Kölner Kunstvereins nicht außer acht lassen, der durch seine monatlich wechselnden Ausstellungen sein Teil mitbeitrug zur Hebung des Kunstlebens.

Im Wallraf-Richartz-Museum hatte Dr. Lindner versucht, uns einen Überblick zu gewähren über die vorzüglichen alten Handzeichnungen und Miniaturen, die als Eigentum des Museums bis vor einigen Jahren unbeachtet und vergessen in den Schreinen lagen und erst durch Dr. Lindner zur Geltung gebracht worden sind. Man war mit Recht erstaunt, unter den ausgestellten Zeichnungen so viele herrliche Sachen zu finden. Neben den Werken eines Rembrandt, Wouwermann, Rubens, Rogier van der Weyden waren besonders interessant die Entwürfe zu den Köpfen des Stifterpaares auf dem Madonnenbild im Louvre von A. van Dyck und die Studie zu einer Vermählung der hl. Katharina von A. Dürer. Recht gut waren die Italiener vertreten; so begegneten wir den Federzeichnungen von Raffael, die uns Entwürfe zum Hermes und zu zwei Amoretten aus den Zwickelbildern der Farnesina zeigten, ferner einer Skizze Lionardo da Vincis zu einem der Könige auf dem Bilde der Anbetung in den Uffizien, Zeichnungen von Paolo Veronese, Andrea del Sarto u. a. Augenblicklich gibt uns Dr. Lindner in einer sehr dankenswerten Ausstellung eine Entwicklung des Porträts in der graphischen Kunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert.

Im Kunstvereine waren mehrere farbenprächtige stimmungsreiche Eifelbilder des Fritz v. Wille zu sehen, die jedoch in der Entwicklung dieses Künstlers nichts Neues brachten. Jul. Exters Bild »Ländliche Szene«, welches uns einen Bauerntanz gibt, zeigte kraftvolle Tönung und wirkungsvolle Beleuchtungseffekte. Vorzüglich ist der künstlerische Nachlaß des Malers Jos. Winkel. Ein vielversprechendes Talent, so bezeugen deutlich die ausgestellten Werke, ist mit diesem leider allzufrüh verstorbenen Maler im Dezember 1904 zu Grabe getragen worden. Geboren 1875 zu Köln lernte Jos. Winkel zuerst beim Kirchenmaler Stummel Kevelaer, die Zeichenkunst. Er kam jedoch in bessere Hände, als er ein Schüler des Arth. Kampf, Düsseldorf, wurde. Weil dieser aber bald einem Rufe nach Berlin folgte, trat der junge Künstler in das Atelier Gebhardts ein, das er nach kurzer Zeit wieder verließ um sich selbständig weiterzubilden. Nicht lange war es ihm vergönnt, unabhängig zu schaffen, da seinem arbeitsfreudigen Leben der Tod ein Ende setzte. Die zahlreichen hinterlassenen Werke zeigen eine seltene Vielseitigkeit des Malers. Landschaften und Porträts wechseln mit allegorischen und mythologischen Bildern. Reizend sind die Aquarelle, die gut empfundenen Naturausschnitte in einfachen Motiven, sei es nun der malerische Winkel eines Bauernhofes, ein Bergabhang oder eine Häuserecke, in frischen Farben bei sicherer Technik wiedergeben. Große Phantasie bekunden die packenden allegorischen Bilder, Humor und Erfindungsgabe die mythologischen. Das beste Werk ist entschieden »der Totentanz«, eine Schöpfung, die Rethel keine Unehre gemacht hätte. Der Tod als Gerippe schreitet voran, auf der Geige seine schrillen Weisen erklingen lassend. Den Zug, der ihm ins dunkle Schattenreich folgt, eröffnet ein vom Alter gebeugtes Weib mit müden Zügen, an der Hand ein Knäblein, das unbefangen und erstaunt zu dem geigenden Gerippe aufschaut. Alles muß der Macht des Todes folgen, und so sehen wir im weiteren Zuge sowohl das arme Arbeiterpaar wie den Fürsten und den reichen Kaufmann, der auf dem Boden kauernd, sich nicht trennen kann von dem vor ihm ausgebreiteten Golde; wir sehen den Mönch in seiner Kutte und den Gelehrten. Als Letzter folgt der Künstler selber mit der Palette in der Hand, ruhigen Antlitzes. Als wäre es ein Omen gewesen: noch hatte er sein Bild nicht vollendet, und er mußte in Wirklichkeit dem Schattenfürsten seinen Tribut zollen. Das Werk ist von einer gewaltig packenden Stimmung, die noch durch das Düstere der Farben erhöht wird. Was sagen uns nicht alles diese ausdrucksvollen Köpfe? Welch wunderbaren Gegensat

ıat der Künstler doch geschaffen zwischen dem hellen Gerippe des Todes, dem leuchtenden nackten Körper les Kindes und den dunkeln Gestalten der Nacholgenden? Bei der Betrachtung dieser vorzüglichen Schöpfung werden wir uns so recht bewußt, was wir n diesem tüchtigen Maler verloren haben.

Schulte hatte in seinem Kunstsalon eine Sammlung on Werken des Lange-Dedekam, Berlin, ausgetellt. Außer einigen guten Bildern von Heffner und ohn Terris war auch dort das schon ziemlich populär gewordene Bild von Nathanael Schmitt »Unser Steuermann«, das den Kaiser zeigt, wie er mit fester Hand das Steuer des deutschen Reichsschiffes führt. Ohne jeden künstlerischen Wert, vermag das Bild dem objektiven Beschauer nur ein mitleidiges Lächeln abugewinnen.

Im Lichthofe des Kunstgewerbemuseums hat die Kunsthandlung W. Abels eine Ausstellung von »künsterischem Wandschmuck für Schule und Haus« vernstaltet, die einen sehr guten Überblick über die heutige Kunst der Steinzeichnungen gibt. Sie zeigt, daß es in ınsern Tagen auch den weniger Bemittelten möglich st, sich um einen geringen Preis vollendet künsterischen Bilderschmuck zuzulegen. Denn den künsterischen Wert der bekannten Steinzeichnungen muß eder anerkennen, und auch die Namen eines Volkıann, Meyer-Basel, Thoma u. a., die wir unter den Zeichnern finden, bürgen dafür.

Endlich sei noch die Handwerkerausstellung erwähnt, ie in beredter Weise uns die hohe Blüte des heutigen Kölner Kunsthandwerks verkündet. Künstlerisches Ineresse beanspruchen in erster Linie die drei Zimmerusstattungen des Architekten L. Paffendorf. Schwer ınd an nordische Kunst erinnernd ist das Eßzimmer ı dunklem Eichenholz, heiter mit einem koketten Beieschmack das Damenzimmer mit Möbeln aus abekochtem Ahornholz, schlicht vornehm das Schlafimmer in Mahagoni. Überall soll das Holz in seiner chönen Farbe und Maserung zur Geltung kommen, nd alle Kleinlichkeiten hat der Künstler bewußt fernehalten. Strenge der Linien und große Vereinfachung eichnen den Paffendorfschen Stil aus.

Heribert Reiners

ZU UNSEREN BILDERN

Die Sonderbeilage. Das Gemälde Feuersteins Der heilige Ludwig bringt die Dornenkrone nach Paris« wurde in der XI. Jahresmappe (1903) Seite 22 nter dem Titel »Einzug des heiligen Ludwig in Paris« ls Vollblatt in der Breite von 20 cm abgebildet. Unser Mehrfarbendruck besitzt das Format 18,3 X 14,5 cm. — ene Mitglieder der Deutschen Gesellschaft für christche Kunst, welche die genannte Jahresmappe besitzen, nögen nun angesichts der beiden Reproduktionen der Mappe und vorliegenden Heftes zwei Punkte erwägen: inmal, ob sie vollständig auf farbige Reproduktionen u Gunsten einer farblosen Reproduktionsart, und wäre ie auch die vollkommenste, verzichten möchten; dann, b es nicht offensichtlich bei sehr umfangreichen und chwierig reproduzierbaren Kompositionen erwünscht st, über ein erheblich großes Format zu verfügen. Die Jahresmappen bieten die Gelegenheit, derartige Bilder in entsprechend großem Format zu veröffentlichen. Eine Zeitschrift im Umfang der Mappen ist sehr unraktisch und bei unseren Verhältnissen ausgeschlossen. n den gewöhnlichen Fällen reicht das Format unserer eitschrift vollständig aus und es ist speziell für die arbige Gesamtwirkung der Mehrfarbendrucke genügend. — Selbst die beste und größte farblose Abbildung ann uns nur einige Seiten der Schönheit eines Gemäldes geben: Gruppierung der Massen und Lichter, Form und Linienführung. Sie läßt das Schönheitselement der Farbe besonders dann schmerzlich vermissen, wenn eine Komposition dekorativ gedacht ist oder wenn die Wirkung der Komposition wesentlich auf bestimmten Farbenwerten beruht. Letzterer Fall trifft bei unserm Gemälde Prof. Martin Feuersteins zu. Selbst das ungeübte Auge erkennt auf der farbigen Reproduktion sofort, wo der geistige Mittelpunkt des Ganzen ist, von dem aus alles übrige in weiser künstlerischer Ordnung gehalten ist: es ist die in weißer Tunica gemessen einherschreitende Gestalt des heiligen Ludwig. Es war keine leichte Aufgabe, die schlicht gekleidete Hauptfigur in einem feierlichen Aufzug einzureihen, in dem sich Gestalten in Prachtgewändern beteiligen, und sie noch dazu in den Mittelgrund des Bildes zu verlegen, sie aus den in viel größeren Abmessungen gehaltenen Vordergrundsfiguren hervorzuheben und — was die Hauptschwierigkeit bedeutet — auf jede starke Bewegung oder Geste, auf jede Handlung verzichten zu müssen, wodurch sonst Mittelgrundfiguren mit Leichtigkeit zum Mittelpunkt der Komposition gemacht werden können. Um so ehrenvoller aber ist es für den Künstler, daß er allen Schwierigkeiten zum Trotz die Aufgabe vollständig bewältigte. Er bediente sich hiebei einiger kompositioneller Mittel, wie der Zuschauergruppe rechts oben vor der Brüstung eines Treppenaufganges und insbesondere der sehr glücklich erfundenen und eingeschobenen Gruppe der drei musizierenden Knaben in roten Gewändern, ferner benützte er zu dem gleichen Zweck die Lichtwirkung, indem er die dunklen Vordergrundfiguren gegen einen hellen Mittelgrund stellte; doch hauptsächlich ist es die Farbe, welche der Disposition des Ganzen und der Hervorhebung der Hauptfigur aufs beste zu Hilfe kommt. Das Weiß des Gewandes Ludwigs wird durch das zarte Blaßrot rechts und das gedämpfte Grün links heraus fein gehoben. Der Künstler hat nur hier und sonst an keiner andern Stelle des ganzen Gemäldes Weiß als selbständig wirkenden Farbenwert; wo Weiß sonst auftritt, ist es nur an nebensächlichen Stellen, die noch dazu meist in Halbschatten liegen, und in sehr geringem Umfang verwendet. Erst durch die Farbe erhalten die Vordergrundfiguren ihren rechten Platz und den richtigen Grad ihrer Bedeutung im Gesamtwerk. Man besehe von einiger Entfernung nebeneinander das Blatt aus der Mappe und die vorliegende Reproduktion und wird sich freuen über die harmonische, klärende und duftige Gesamtwirkung des Kolorits, das vom Künstler auch zu einem Träger tiefernster, heiliger Stimmung erhoben wurde. Der Beschauer wird allmählich den feierlichen Zug aus der Tiefe des Hintergrundes an sich vorüberschreiten sehen, sein Inneres wird den heiligen Gesängen der Prozession und dem festlichen Glockengeläute von der ehrwürdigen Kirche Notre-Dame lauschen. Man muß allerdings in einem Kunstwerk tiefer lesen können um die Erhabenheit der Szene, die durchaus nichts mit konventionellen Repräsentationsbildern gemein hat, voll zu würdigen. Die Nebenfiguren, in welche verschiedene Grade und Arten der Andacht, der Neugierde, der Scheu oder des Stumpfsinns gelegt sind, dienen dazu, den feierlichen Akt als solchen zu heben und die Hauptfigur ins rechte Licht zu setzen. Das Ereignis vollzog sich 1239.

In nicht zu ferner Zeit hoffen wir unsere Leser genauer in das Schaffen Feuersteins einführen zu können. Der Meister arbeitet jetzt an seinen Malereien in der deutschen Kapelle der Basilika des heiligen Antonius zu Padua.

Von Joseph Guntermann, welcher sich mit Glück hauptsächlich der Sprache der Linie bedient (Seite 16 und 17), und von Fritz Kunz, in dessen Einzug der

klugen Jungfrauen (S. 13) sich die religiöse Würde eines Fra Angelico mit dem höchsten Zauber von Licht und Farbe, wie ihn ein modern geschultes Künstlerauge schaut, zu einem weihevollen Werk verbindet, werden wir in Bälde mehr berichten.

Kriegerdenkmal in Bad Kissingen. Die Gruppe bayerischer Krieger von Professor Balthasar Schmitt (S. 19) bildet die machtvolle, monumentale Bekrönung eines terrassenförmigen Aufbaues, der ein Brunnenbassin umgibt. Zu dem in moderner Art einfach und wirksam geschmückten Bassin, das ein ruhiger, halbkreisförmiger Aufbau stark über Mannshöhe umfängt, führt eine Anzahl steinerner Stufen. Hinter der Brunneneinfassung erheben sich Ziergesträuche. Die Einfassung trägt in ihrer Mitte, also über dem Becken eine Wand, welche die auf einem vorgelagerten Sockel angebrachte Kriegergruppe rückwärts abschließt. Von der Bodenhöhe des Brunnens aus gelangt man durch rechts und links angelegte niedere Treppen auf eine Terrasse, deren vorderer Abschluß, eine Balusterbrüstung, ein wesentliches Moment in der Gesamtanlage bildet.

Rotkäppchen mit Wolf. Rentier Adolf Wolf beschenkte in Gemeinschaft mit seiner Gemahlin die Stadt München mit einem schönen Denkmal, dem sogen. »Wolfsbrunnen«. Die Künstler, welche ihn schufen, sind die Bildhauer Düll und Pezold. Wir bringen auf Seite 21 die Bekrönung des Brunnens, die reizende Gruppe »Rotkäppchen mit Wolf«. Das Denkmal wurde am 1. Oktober 1904 enthüllt.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

C. J. Becker-Gundahl. Nächsten Dezember und Januar wird im Kgl. Kunstausstellungsgebäude in München eine Ausstellung gemacht, welche den größten Teil der Arbeiten Becker-Gundahls in der Zeit von 1878 bis zur Gegenwart umfaßt. Der Künstler hat sich in der religiösen und profanen Kunst hervorgetan.

Heinrich Nüttgens (Angermund bei Düsseldorf) vollendete kürzlich die Ausmalung der St. Josephskirche in Aachen.

Franz von Defregger wurde zum Ritter des Ordens pour le mérite für Wissenschaften und Künste ernannt.

Andreas Achenbach begeht am 29. September seinen 90. Geburtstag.

Alois Balmer entwarf für die Kirche in Zimmerwald (Schweiz) drei Glasgemälde.

Der Historienmaler Adolphe W. Bouguereau starb am 20. August in seiner Geburtsstadt La Rochelle, beinahe 80 Jahre alt. Bouguereau war ein hervorragender Vertreter der älteren französischen Historienmalerei. Außer zahlreichen mythologischen Darstellungen und Allegorien schuf er auch religiöse Bilder mit unleugbarem Geschick, doch ohne rechte Vertiefung.

Stückelberg-Ausstellung. Im Laufe des Septembers findet bei Schulte in Berlin eine Ausstellung von hervorragenden Werken des 1903 verstorbenen trefflichen Schweizer Malers Ernst Stückelberg statt, worüber wir näher berichten werden. Zur Ausstellung kommen u. a. die Werke: »Erythräische Botschaft«, »Und alles war ein Traum«, »Melodien des Ozeans«, »Der Totengräber«, ferner Porträts und Studien.

Eine Ausstellung bayerischer Kunst aus
Zeit von 1800 bis 1850 wird im nächsten Jahre in V
bindung mit der Münchener Jahresausstellung 1906
Kgl. Glaspalast zu München stattfinden. Ein für di
retrospektive Ausstellung gebildetes Komitee unter d
Vorsitz des Geheimrats Dr. von Reber ist seit länge
Zeit in Tätigkeit.

In Berlin wird vom 1. Januar bis 1. April 1
eine Jahrhundertausstellung deutscher Ku
in der Nationalgalerie abgehalten. Diese Ausstellu
soll die Zeit von 1775 bis 1875 umfassen. Ihr Zw
ist, die geschichtliche Entwicklung deutscher Kunst
zuführen und ein Bild deutschen Kunstschaffens zu
rollen.

In Mannheim wird im Jahre 1907 eine interna
nale Kunstausstellung stattfinden; sie soll vom A
bis zum Herbst dauern. Den Anstoß zu diesem Besch
gab das bevorstehende 300 jährige Jubiläum der St
Im Anschluß an die Ausstellung soll eine städtis
Gemäldegalerie gegründet werden.

Der Verband der Kunstfreunde in den L
dern am Rhein hat im städtischen Museum zu Bo
eine vorzügliche Ausstellung von Gemälden und Plasti
veranstaltet, die uns ein Bild gibt von der reichen Ku
entfaltung in den rheinischen Gebieten. Wie es in
Vorrede des Kataloges heißt, entstand die Ausstellu
derart, daß die einzelnen Kunstkommissionen des V
bandes beauftragt wurden, je einen Künstler auszuwähl
der durch sein Werk seine Stadt würdig und char
teristisch verträte. So wurden denn bestimmt von Str
burg der tüchtige und vielseitige Lothar Freihe
von Seebach; von Karlsruhe der farbenpräch
Albert Haueisen; von Stuttgart der vorzügli
Schilderer des Seemannslebens Prof. Carlos Gret
von Darmstadt der hervorragende Zeichner J. V. Cissa
von Frankfurt der stimmungsreiche Heinrich Wern
von Düsseldorf der junge, vielversprechende M
Clarenbach. Westfalen ist durch den Rodinschü
Bernhard Hoettger gut vertreten.

Aachen. Seit Mitte Juli ist im städtischen Su
mondt-Museum neben der üblichen wechselnden A
stellung eine Sonderausstellung von Töpfereien moder
deutscher Künstler eröffnet. Vom einfachen Baue
geschirr bis zur künstlerisch vollendeten Wandpla
finden sich hier allerlei Typen vertreten. Anspruchsl
aber frisch und natürlich wirken die Steinzeugva
von F. W. Walther in Michelstadt (hess. Odenwal
gleichfalls auf dem Boden der Volkskunst erwachs
aber weniger derb in Form und Farbe sind die n
Entwürfen von Frau Schmid-Pecht (Konstanz)
J. Schneider (Zell-Harmersbach) hergestellten Geg
stände, die an alte Schwarzwälder Muster anknüp
In der alten Westerwälder Industrie wurzelt a
J. P. Thewalt (Höhr), dessen Steinzeugvasen und -Kr
unter Einfluß von Darmstadt modernen Dekor aufweis
Die aus der Fabrik von J. von Schwarz (Nürnbe
hervorgegangenen Fayencen tragen teils spezifisch mo
nes Gepräge (Entwürfe von Cissarz), teils das des
pire- und Biedermeierstiles, während Rosenthal (K
nach) einige mit schön modellierten Figuren gezi
Vasen geschickt hat. Den Reiz einer schönen Gla
weiß H. Seidler (Konstanz) an seinen meist dun
grün oder blau gehaltenen Schalen und Vasen zu
anschaulichen. Auf dem Gebiet der verlaufenen Glasu
und der sich dadurch ergebenden, reizvollen Mischt
bietet H. Mutz (Altona) aparte Stücke. Von Rud
von Heider (Elberfeld) sehen wir besonders ein
seiner gelungenen Tierfiguren. Die Arbeiten aus d

telier des Prof. Kornhas (Karlsruhe) zeigen teils ie zarten Farbentöne der Kopenhagener Porzellane ei durchaus selbständigem Dekor, daneben seltene tücke auf dem Gebiete der Kristallglasur, sowie der iit metallischem Lüster, das sowohl dem einfach ge-ormten Steinzeugtopf, wie auch einer Johannesbüste roßen Reiz verleiht. Eine der höchsten Stufen, die uf diesem Gebiete erreicht werden können, zeigen uns ie Keramiken aus der unter Leitung von Prof. Süs ehenden Großherzogl. Majolikamanufaktur Karlsruhe, e neben kleineren Gegenständen einige Prunkstücke, ie Wandteller, Ziervasen und Wandplatten ausgestellt at. Besonders auf letzteren erhebt sich die Malerei, e auf Entwürfe von Prof. H. Thoma und Süs zurück-eht, zu ungeahnter Höhe, wie besonders bei der Dar-ellung der thronenden Madonna, der Anbetung und reuzigung, sowie der heil. Cäcilie, die sich von einer chwarzwaldlandschaft, von Tannreis umrahmt, stim-ungsvoll abhebt. Die Ausstellung, die bis ungefähr itte September geöffnet bleibt, erfreute sich großen uspruchs seitens des hiesigen, wie auch des reisenden ublikums. V.

BÜCHERSCHAU

Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Sein Leben id seine Werke. Von Stephan Beissel S. J. — Zweite, ermehrte und umgearbeitete Auflage. Mit 5 Tafeln und) Textbildern. 4°. Preis M. 8.50; geb. 11 M. Freiburg Br. Herder, 1905.

In Fra Angelico verehren wir nicht die größte, aber e liebenswürdigste Erscheinung der christlichen Kunst-eschichte, einen aus tiefster Religion schaffenden Maler, essen harmonisches Seelenleben sich in seinen Werken iderspiegelt. Es existiert über ihn eine umfassende iteratur, denn wer sich mit christlicher Kunstgeschichte efaßt, muß sich mit Fra Giovanni auseinandersetzen, id manchem mag dies nicht so leicht werden, wenn nicht jene Gestalten liebt, welche der Maler verherr-cht hat. Man muß es deshalb begrüßen, daß uns von ner Seite ein Werk über Fiesole geschenkt wurde, e alle Vorbedingungen für ein gerechtes Urteil besitzt. as Buch, das mit vielen Illustrationen ausgestattet urde, bekundet gediegene Wissenschaft in bescheidener orm, warme Hingabe an den Künstler ohne Über-hwang. Recht trübe klingt es im letzten Abschnitt is, wo der gelehrte Verfasser einen Blick auf das Bild er Profankunst der Gegenwart wirft und in einer wohl i allgemein gehaltenen Fassung den Gegensatz zwischen er Gegenwart und dem Lebenswerk Fiesoles betont. ögen die Leser des schönen Buches — und deren illten es recht viele sein — wohlwollend der vielen uten Elemente in der Kunstwelt unserer Tage gedenken id sich dann ihrer Angelegenheiten warmherzig an-ehmen! Welchem unserer Künstler wäre es im Kampf es Lebens vergönnt, so in jeder Weise unangefochten iner Kunst zu leben und deshalb so harmonisch npfinden zu können, wie unser klösterlicher Meister? S.

Kind und Kunst. Monatsschrift zur Förderung der estrebungen für die Pflege der »Kunst im Leben des indes«. Herausgeber Hofrat Alex. Koch in Darmstadt.

In den neuesten Heften (8—10) interessieren beson-ers die Aufsätze: Künstlerische Erziehung und tech-scher Unterricht in amerikanischen Schulen von dem ekannten Direktor des Leipziger Handfertigkeitssemi-ares, Dr. A. Pabst. Etwas über Bildbetrachtungen von r. Spanier; Turnen und Tanzen von M. N. Zepler-erlin; die Kunst in der Schule von A. Jaumann; der nabenhandarbeits-Unterricht in der Mannheimer Volks-hule von Mayer; die Puppenhäuser im Germanischen useum — mit Abbildungen solcher — von H. Bösch. Unter den übrigen Bildern sind besonders jene, welche Erzeugnisse des Handfertigkeitsunterrichtes zur Dar-stellung bringen, sehr instruktiv, sowie die Aufnahmen, die den Artikel über Turnen und Tanzen erläutern. Wenn der Verfasser des Artikels »Nackte Kinder« meint: »Es gibt kaum eine bessere Vorbereitung, eine bessere Wappnung gegen sinnliche Schwächen als die frühzeitige Gewöhnung an den Anblick des unbewußt Nackten der beiden Geschlechter in frühester Kindheit«, so er-lauben wir uns dem zu widersprechen; richtig ist freilich, daß der Mangel an Scham bei kleineren Kindern nur ein Zeichen naiver Unschuld ist. — Die Abteilung »Kinderwelt« enthält wieder Bilder, Spiele, Gedichte und Märchen, darunter drei von der Redaktion preis-gekrönte. Das »vom Fischer und seiner Nixe« taugt (als Liebesgeschichte) mehr für die Großen; vom christ-lichen Standpunkte gänzlich verwerflich ist das »Märchen vom Pagen Pudens und des Teufels Großmutter«. — Das 10. Heft enthält auch einen (preisgekrönten) Marschier-Reigen, eine sehr begrüßenswerte Neuerung. E. G.

Geschichte der Schweizer Glasmalerei. Be-arbeitet von Dr. Heinrich Oidtmann, Leiter der Linnicher Werkstätte. Leipzig, Al. Dunker, 1905.

Mit einer ganz außergewöhnlichen Gründlichkeit, die dem Verfasser schon bei der Herausgabe der »Geschichte der Glasmalerei« (Köln, J. P. Bachem, 1898) von Fach-gelehrten nachgerühmt wurde, unterrichtet derselbe im vorgenannten Werke die Interessenten über die Ent-wicklung, die Blüte und den Verfall der Schweizer Glas-malerei. Die jedem Kunstkenner unter dem Kollektiv-namen »Schweizer Scheiben« oder »Schweizer Wappen« bekannten Stücke finden in dem lehrreichen Buche so-wohl hinsichtlich ihrer ungemein weiten Verbreitung als auch bezüglich ihrer Technik und ihres Materials die eingehendste Besprechung. Eine Kunsttopographie schließt die verdienstvolle Arbeit.
W. A. H.

Neuentdeckte Michelangelo-Zeichnungen in den Uffizien zu Florenz. Von Emil Jacobsen und Nerino P. Ferri. 24 Lichtdrucktafeln nebst beschreibendem Text, mit 17 meist ganzseitigen Abbildungen in getönter Autotypie. Groß-Folio. In Mappe. Preis 65 M. Nur in 150 numerierten und 10 Autor-Exemplaren gedruckt. Leipzig. K. W. Hiersemann, 1905.

Die Handzeichnungensammlung in den Uffizien ist die größte der Welt und umfaßt 45500 Blätter. Von den 90 Blättern dieser Sammlung, welche Michelangelo und seiner Schule zugeschrieben werden, läßt B. Berenson nur zwei als echt gelten. Die Herausgeber obigen Werkes halten dieses Urteil etwas zu streng und lassen noch drei weitere Zeichnungen als von der Hand des Meisters gelten. Sie waren aber so glücklich, eine größere Anzahl Handzeichnungen Michelangelos — 18 Blätter mit an 60 Studien — in der Sammlung der Uffizien zu finden, darunter eine Skizze vom Profil Julius II., Studien zu den Deckengemälden der Sixtina, zur Figur der Nacht, zum Moses und anderen Teilen des Julius-Denkmals und zum Jüngsten Gericht. Diese Zeichnungen wurden von den Entdeckern auf 24 Licht-drucktafeln der wissenschaftlichen Forschung zugänglich gemacht und mit einem begleitenden Text versehen, dem 17 treffliche Abbildungen von einschlägigen Werken Michelangelos zum Vergleich mit den Handzeichnungen beigegeben sind. Die Ausstattung ist splendid. R.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Archiv für christliche Kunst. — Nr. 7. — Die Schweizer Scheiben im Kloster Wettingen bei Baden. (Schluß.)

Christliche Kunstblätter (Linz). — Nr. 8. — Immakulata-Bilder. — Das Presbyterium der Pfarrkirche zu Sierning. — Ehemalige Klosterkirche in Garsten. — Patrone der Künste und Wissenschaften.

Kirchenschmuck. — Nr. 8. — Die Benefiziatenkirche Straß. — Saint-Ursanne.

Der Kunstfreund. — Nr. 7. — Die Kompositionsmotive der Cenacolodarstellungen bei den großen Meistern der Renaissance (Schluß). — Über Bilder der heiligen Anna. — Der Altar. (Forts.)

Zeitschrift für christliche Kunst. — Nr. 4. — Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1904. V. — Neuer Flügelaltar hochgotischer Stilart. — Ein Schweizer Kelch aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. — Die Augenbinde der Justitia. II. — Bücherschau. — — Nr. 5. — Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1904. VI. — Ein Reliquiar des 12. Jahrhunderts zu Molsheim i. Els. — Die neue Fahne der St. Sebastianus-Bruderschaft zu Linnich. — Die Augenbinde der Justitia (Schluß). — Das Rad, ein christliches Symbol? — Bücherschau.

Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus. — Nr. 7. — Steinhausens Wandgemälde in der Hospitalkirche zu Stuttgart. — Kirchliche Kunst in Sachsen. — Ein Besuch in Soest. — Der Kreuzberg von 1501 in Stuttgart. — — Nr. 8. — Soziale Volksbilder. — Religion, Kunst und Sozialismus. — Rembrandt-Radierungen. — Die Kunst im Leben des Arbeiters. — Das Breviarium Grimani. — Das evangelische Kirchenbauideal.

Revue de l'Art chrétien. — IIIe livr. — L'Archéologie du moyen âge et ses méthodes. — Mathias Grünewald et la mystique du moyen âge (Suite et fin.). — Analyse iconographique de la porte Saint-Gall de l'ancienne cathédrale de Bâle. — L'Art chrétien monumental. — Mélanges.

Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen. — 26. Band, III. Heft — Studien und Forschungen: Eine perspektivische Kreiskonstruktion bei Sandro Botticelli. — Carpaccios Bestattung Christi im Kaiser Friedrich-Museum. — Peter Flettners Herkommen und Jugendarbeit (Schluß). — Alessandro Algardi. — Tizians Porträt des Antonio Anselmi (Sammlung Dirksen in Berlin).

Das Museum. — 5. Liefg. — Peter Bruegel d. Ä. — Donatello, zwei Kanzeln. — — 6. Liefg. — Vittore Carpaccio.

Zeitschrift für bildende Kunst. — Heft 9. — Ausstellung von Werken Karl Zieglers in Posen. — Otto Wagners moderne Kirche. — Eine Komposition von Giovanni Bellini. — Valentin Ruths. — Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande. — Javanische Kunst. — Die Wahrhaftigkeit im kunstgewerblichen Unterricht. — — Heft 10. — Der neue Rembrandt im Städelschen Kunstinstitut. — Friedrich Drake. — Die Galerie Speck von Sternburg. — Bernhard Hötger. — Das Leipziger Ratsbild. — — Heft 11. — Domenico Morelli. — Ein unbekanntes Marienbild in Petersburg. — Tizians neuentdecktes Bildnis des Aretino. — Neuere Erwerbungen der Brüsseler Galerie. — Die Ausstellung künstlerischer Innenräume der Firma A. S. Ball in Berlin.

Kunst und Künstler. — Heft 10. — Die II. Ausstellung des deutschen Künstlerbundes. — Jacques Callot. — Aus der Korrespondenz V. van Goghs. — — Heft 11. — Whistler. — Jozef Israels. — Altthüringer Porzellan. — Aus der Korrespondenz V. van Goghs.

Repertorium für Kunstwissenschaft. — 3. Heft. — Von den Quellen des Stils im »Triumph des Todes«. — Archivalische Beiträge zur älteren Nürnberger Malereigeschichte: I. Otto Voß. II. Die Familie Praun-Löblich. — Der Formschneider der Holzschnitte in dem Breslauer Drucke der Hedwigslegende v. J. 1504. — Zwei Orley-Schüler. — Zu der Rekonstruktion der Namatiuskirche in der Stadt der Arverner (Clermont-Ferrand). — Literaturbericht. — Mitteilungen über neue Forschungen (die Fresken des Antoniazzo Romano. Pistojas Kunstschätze). — Gustav Ludwig (Nekrolog).

Die Kunst. — Heft 10. — Die XXIII. Ausstellung der Sezession in Wien. — Über das Konservieren von Gemälden. — Die VI. Internationale Kunstausstellung der Stadt Venedig. — Die Kunst auf der Weltausstellung in Lüttich. — — Heft 11. — Die II. Kunstausstellung des deutschen Künstlerbundes in Berlin. — Die Großstadt, das Naturgefühl und die Landschaftskunst (I. Teil). — Der Meinungsstreit über den Impressionismus.

Redaktionsschluß: 7. September.

. Jahrgang. 2. Heft. 1. November 1905.



DIE CHRISTLICHE KUNST

Monatsschrift für alle Gebiete der christl. Kunst und der Kunstwissenschaft, sowie für das gesamte Kunstleben.

Inhaltsverzeichnis:

In Verbindung mit der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst

herausgegeben von der

Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München

ihrlich 12 Hefte. Vierteljährlich 3 M. = 3.60 K. = 4 Frcs. Einzelpreis des Heftes 1.25 M. = 1.50 K. = 1.70 Frcs.







TARRAGONA — GESAMTANSICHT

KUNSTHISTORISCHE WANDERUNGEN DURCH KATALONIEN

Von Dr. AD. FÄH

IV. Tarragona

Die Fahrt von Barcelona nach unserm Reiseziele offenbart ihre intimen Reize. Die vom Llobregat bewässerte Ebene breitet ihre fruchtbaren Kulturen über das Tiefland und die Höhenzüge aus. Die blühende Industrie kündet sich allenthalben in den lachenden Gefilden an, zwar ohne Poesie, aber mit ihrem Segen für das Land und dessen Bewohner. Die reiche Vegetation verdrängen von Vallbona an des Meeres trotzige Felsbuchten, welche die Bahn kühn durchschneidet. Das dichte Gestrüpp der Zwergpalme findet im Gestein und auf den ausgetrockneten Hügeln noch sein Fortkommen, für des Nordländers Auge eine anziehende Schau. Was in seiner Heimat nur in sorgfältiger Pflege gedeiht, dient hier als Brennmaterial.

Bald wird die Aufmerksamkeit des Archäologen geweckt. Nach San Vincente de Calders erscheint der Bahnlinie nahe ein römischer Triumphbogen, ein dürftig Werk, keineswegs gut erhalten, aber in seiner Silhouette reizend in die Landschaft komponiert. Wieder eilt der Blick einem Zeugen der römischen Architektur entgegen. Ein quadratischer Bau steigt in zweifacher Verjüngung empor. Wie wir uns bei einem späteren Besuch daselbst überzeugten, lassen sich noch zwei Figuren Gefangener auf Postamenten erkennen. Die Inschrift ist nicht mehr lesbar (Abb. S. 30). Das Grabmal der Scipionen wird dieser Überrest genannt. Die Richtigkeit der Bezeichnung zu kontrollieren wird nicht leicht sein, auch eine Zeitbestimmung lassen stilistische Merkmale kaum zu. Für den Fremden bilden diese beiden Denkmäler weihevolle Fingerzeige, daß er sich einer ehrwürdigen Stätte nähert.

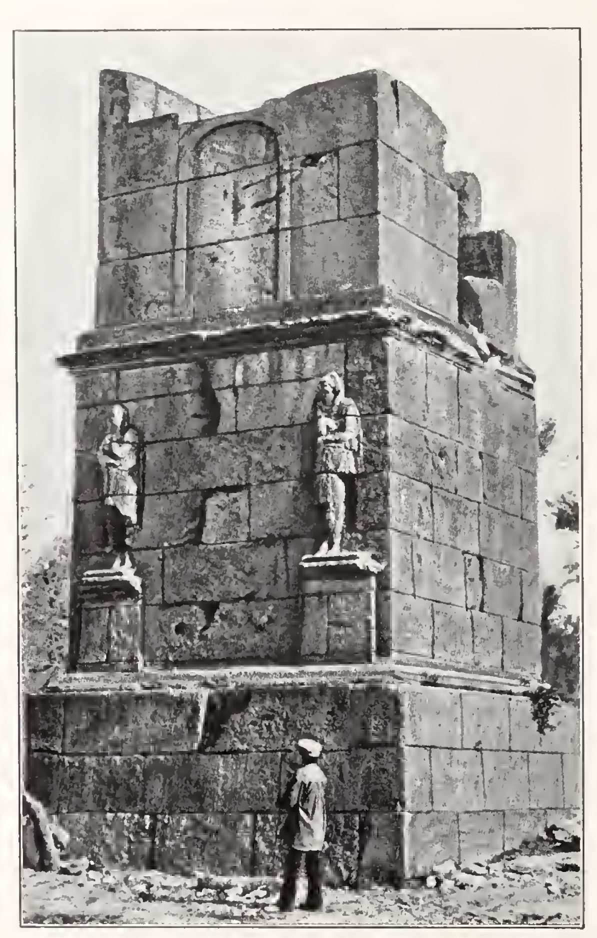
Das eigenartige Bild Tarragonas enthüllt sich. Vom Meeresstrande bis auf den felsigen, steil abfallenden Hügel dehnen sich die Häuser aus, ein lapidares Epos der Weltgeschichte, das keineswegs einer reichen Dichterphantasie entsprungen, vielmehr in imposanten Werken und deutlichen Spuren mächtig rauscht und leis verklingt (Abb. oben).

Ein Rundgang um den höchstgelegenen, ältesten Teil der Stadt zeigt die Fundamente der Umfassungsmauern, die aus mächtigen Monolithen von bis zu 4 m Länge bestehen. Die Tore mit ihrem wuchtigen Sturzblock erinnern an das sogenannte kleine Tor von Mykene (Abb. S. 30). Dieses kyklopische Mauerwerk weist in seiner Entstehung auf die iberische Urbevölkerung zurück. Die Römer benützten unter den Scipionen das bereits Geschaffene, um Tárraco zur starken Felsenfeste auszubauen. Kaiser Augustus, der hier 26 vor Christus überwinterte, vollendete das Werk, bereicherte die von den römischen Dichtern besungene Stadt mit Prachtbauten, so daß sie der ganzen Provinz ihren Namen verlieh: Hispania Tarraconensis.

Die christliche Epoche legt den Purpur des Martyriums schon im 3. Jahrhundert um den Bischofsthron dieser Stadt. Die Westgoten und

Araber wetteiferten im Laufe der folgenden Jahrhunderte an ihrer Zerstörung. Erst im 12. Jahrhundert treibt der Same des Blutes wieder neue Keime. »Im Jahre 1115 lag Tarraco noch in Schutt . . . , ja selbst auf dem Boden und innerhalb der Mauerreste der alten Kathedrale standen Eichen, Buchen und andere stämmige Bäume«, bemerkt ein Historiker (Gams nach Ordicus Vitalis). Eine neue Periode eröffnete sich. Klangvolle Namen schmückten den erzbischöflichen Stuhl, bedeutungsvolle Synoden wurden hier gefeiert. Heute noch führt der Bischof von Tarragona den Titel »Primas von Spanien«.

Sind auch die Festungsmauern zerfallen, die Zeugen der Vergangenheit fehlen nicht. Man muß das gänzlich veraltete, aber durch keine neuere Arbeit ersetzte Werk »Tarragona monumental« von Albiñana (vom Jahre 1849) nicht zu Rate ziehen, ein Gang durch die alte Stadt macht den Besucher mit zahllosen antiken Resten bekannt. Ihre Verfolgung hemmt eigentlich des Wandernden Schritte, denn allenthalben sind Inschriften und skulpturale Fragmente eingemauert.



TARRAGONA DAS SOG. GRAB DER SCIPIONEN
(Text S. 29)



TARRAGONA KYKLOP. MAUERWERK
(Text S. 29)

Wir schenken dem Museo provincial keine Aufmerksamkeit, trotzdem es Germond de Lavigne »das interessanteste Spaniens« nennt, eine Hyperbel allerersten Ranges, und wenden uns einzig zur Kathedrale, diesem hoch bedeutsamen Museum, das Kunstobjekte vom 12. bis 18. Jahrhundert umschließt.

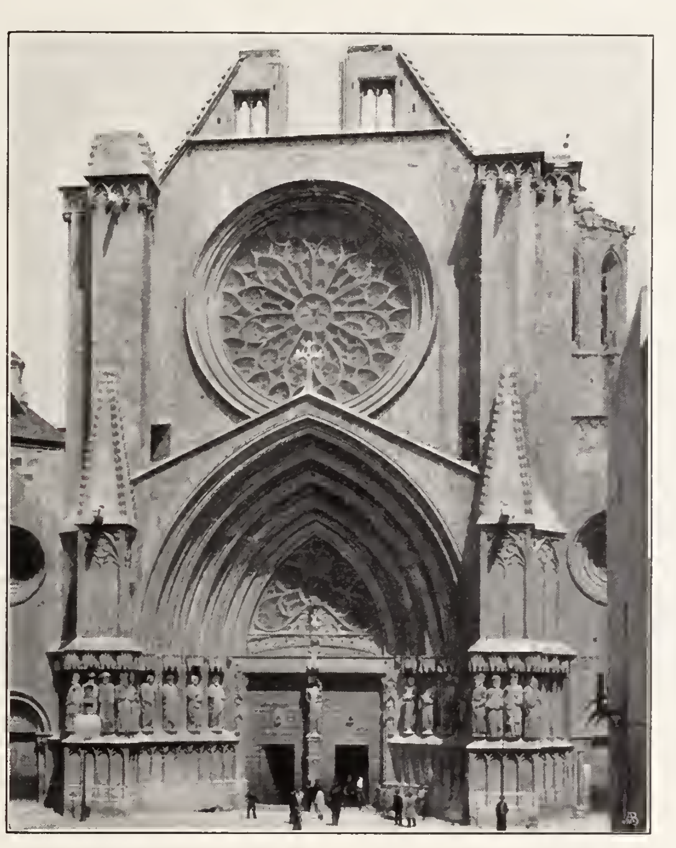
Ein freier Platz öffnet sich vor der Westfassade (Abb. S. 31). Mit Kleinigkeiten hat sich der Architekt nicht abgegeben. Das Portal mit dem hohen Giebel begrenzen zwei mächtige Strebepfeiler. Die große Fensterrose mit spätgotischem Maßwerk ergänzt die architektonisch etwas derbe Gliederung. Den Eindruck des Unvollendeten, plötzlich Abgebrochenen erhöht der mangelnde Abschluß des Giebels. Reich entschädigt der plastische Schmuck für die Armut der Architektur. Die mild ernste Madonna mit dem Kinde, das Relief des Jüngsten Gerichtes über derselben und je vier Apostelfiguren an den Seiten sind bezeichnete Werke des Maestre Bartolomé (1278), welche Ansicht Justis der wiederholt angebrachte Name bestätigt. Die künstlerisch etwas unreifen Frühlingskinder sind dennoch anziehend, weich ist der Fluß ihrer Gewandung, ehrfurchtsvoll wenden sie sich nach dem Mittelbilde. Ihren Wert erhöht die Nachbarschaft des statuarischen Schmuckes der Strebepfeiler. Diese Propheten sind ein Jahrhundert (1375) später entstanden. Castayls wird als ihr Verfertiger genannt. Man weiß nicht, ob sich unbeholfene Hände hier abgemüht haben oder ob ein bewußtes Archaisieren als Imitation der ältern Statuen vorliegt. Zwei hübsche romanische Seitenportale bilden wieder einen wohltuenden Ausgleich zu den Werken der Strebepfeiler. Erwartungsvoll betritt man durch die mit prachtvollen Eisenbeschlägen versehene Türe das Innere (Abb. S. 32).

Ein imposanter Bau des Übergangsstiles öffnet seine weiten Räume. Niedrige Seiten-

schiffe schließen sich an das Hauptschiff an. Über der Vierung erhebt sich die achteckige Kuppel. Auf das Querschiff münden drei Apsiden. Mächtig wirken die zehn durch Halbsäulen gegliederten Pfeiler von 3,5 m Durchmesser. Prächtige Gebilde sind die Kapitäle mit ihren reich variierten romanischen Motiven.

Der sonore Ernst des romanischen Stiles wird durch die Gotik gemildert. Knospengleich bricht sie allenthalben hervor, blüht, welkt. Ihre Aufgabe übernimmt die bescheidene Frührenaissance, der sich selbst ein ungestümer Rokoko etwas aufdringlich nähert.

Fassen wir den Hochaltar der Capila Major ins Auge (Abb. S. 33). Er ist der hl. Thekla, der Schutzpatronin von Tarragona, geweiht. Zwischen den drei Nischen mit ihren hoch emporgeführten Baldachinen grüßen uns reizende Werke. Schon an der Predella finden sich sieben Reliefs mit Szenen aus dem Leben der hl. Thekla. Am Hochbau vervollständigen diese Serie zwölf weitere Darstellungen aus dem Leben Jesu und seiner Mutter von der Verkündigung bis zur Krönung Mariae. Der reiche Kranz dieser Reliefs ist in feinem Alabaster ausgeführt. Die technische Feinheit burgundischer Miniaturen, feiert im härtern Materiale eigentliche Triumphe, ohne deren künstlerische Beschränktheit zu verleugnen. Die einzelnen Figuren sind mit minutiöser Sorgfalt behandelt, in den dekorativen Details findet das aufmerksame, scharfblickende Auge alle Spielereien naturalistischer Blümchen und Tierchen, in denen uns sonst nur das goldblinkende Pergament die Geduld der Künstler bewundern läßt. Eine zarte Polychromie mit diskreter Goldverwendung erhöht den Reiz dieser plastischen Nippes. In der Komposition fehlt allerdings jenes frisch pulsierende Leben, das die Figuren zur einheitlichen Handlung ernst verbindet. Die Figuren des Abendmahles wirken jede für sich, bewegte Szenen wie die Kreuztragung und Geißelung sind geradezu schwächlich und kraftlos. Dennoch zieht es den Betrachtenden immer wieder zurück zu diesen plastischen Miniaturen, als deren Schöpfer Pedro Juan de Tarragona und Guillon de Mota (1426—1434) genannt werden. Trotz aller Bemühungen war es uns nicht möglich, irgendwelche Detailaufnahmen dieser Werke zu finden. Die Wiedergabe des ganzen Oberbaues ermöglichte uns das freundliche Entgegenkommen des Herrn Gudiol y Cunill (S. 33).



TARRAGONA FASSADE DER KATHEDRALE
(Text S. 30)

Neben der etwas tändelnden Plastik dieser Reliefs zeigt sich im nahen Grabdenkmale des Erzbischofs Juan de Aragon mehr Ernst und Würde (Abb. S. 34). Auf zwei Löwen ruht der Sarkophag, dessen Epilog uns Gams in deutscher Übersetzung gegeben hat. Im 17. Lebensjahre wurde der Königssohn von Aragonien schon Erzbischof von Toledo, der »durch Wissenschaft und die Gabe der Predigt leuchtete«, er »übergab den Geist seinem Schöpfer am 19. August 1334, im 33. Jahre seines Lebens«. Die Illustration dieser Worte bildet die liegende Figur des Verstorbenen, angetan mit allen Insignien seines bischöflichen Amtes. Sinnend verweilt der Blick an den Zügen dieses Antlitzes. Müde scheint er zu schlummern der jugendliche Askete, dessen Strenge die Grabinschrift eigens hervorhebt. Ein Hauch milden Friedens verklärt die Züge des Schlafenden, der nur dem Rufe zur allgemeinen Auferstehung zu harren scheint. Auch in diesem Denkmale zeigt die Gotik jene Zartheit, die dem Rauschen des Dies irae nur dessen sanfte Schwingungen in der Strophe »Recordare Jesu pie« zu entnehmen scheint.



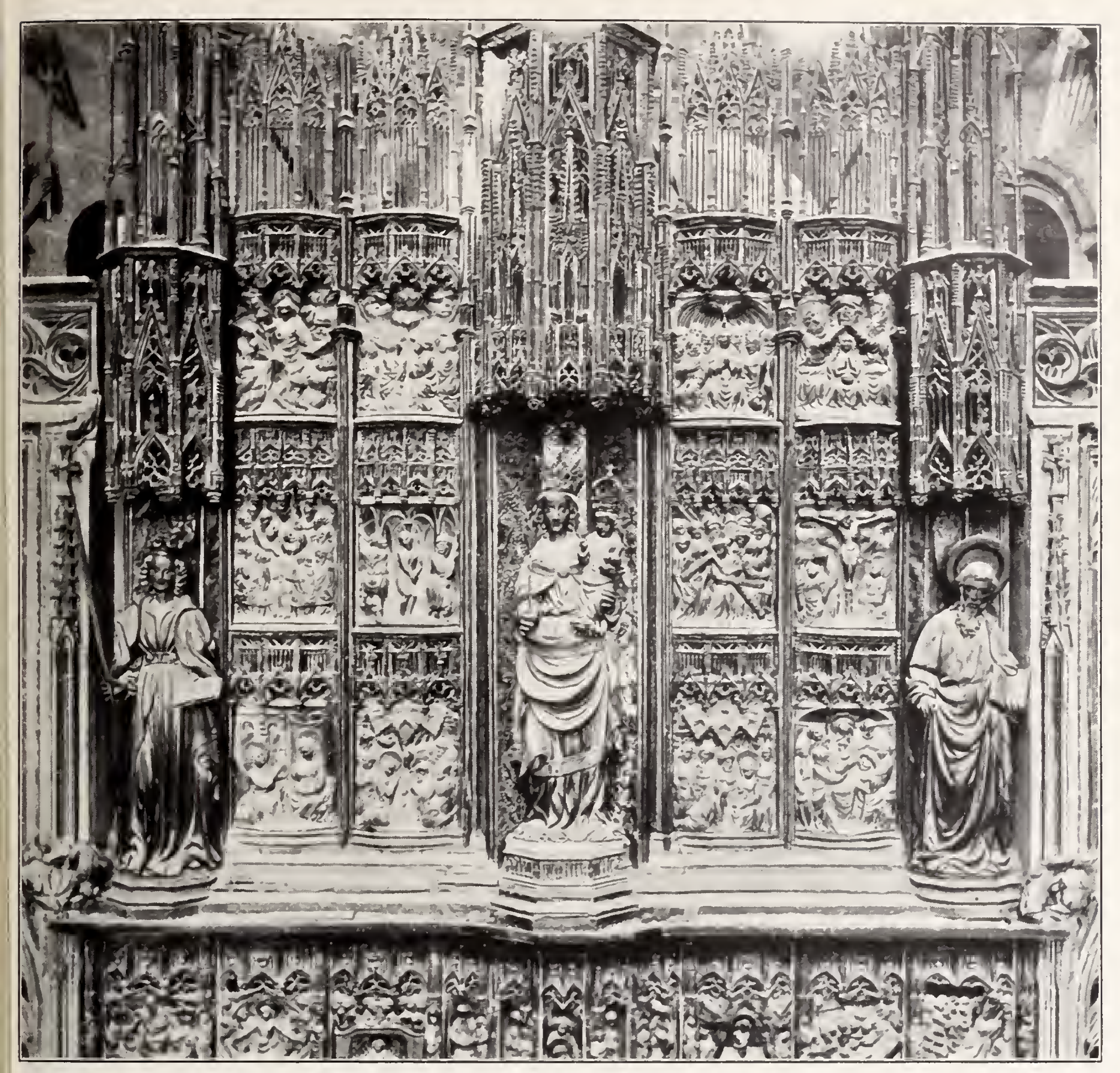
TARRAGONA KATHEDRALE

Das Innere des Coro (Text S. 31 u. 32)

Im Coro, dem Chore der Domherren, der sich in die Breite des Mittelschiffs einbaut, lauschen wir den stilistischen Schritten von der Gotik zur Renaissance. Das Chorgestühl des Francisco Gomar aus Zaragoza, 1478—1493, legt sich noch einige Reserve auf, allein im Bischofsitze kündigt sich die Renaissance mit souveräner Sicherheit an, jubelt endlich siegesfroh im reichgeschnitzten Orgelwerke über den Chorstühlen auf.

Den freundlichen Wegweiser zu diesen Stilwandlungen finden wir an der Westwand des Coro: im Grabmal Jakobs I., des Königs von Aragon. (Abb. S. 35.) Zwischen dem Todesjahr (1276) und der Errichtung dieses Werkes (1856) an dieser Stelle liegt zwar ein bedeutender Zeitraum, in dessen Mitte wir stilistisch die Entstehung verlegen müssen. Das Rätsel löst sich leicht. Das im später zu berührenden Kloster Poblet erstellte Denkmal wurde, soweit es der Zerstörung entgangen, nach Tarragona transferiert. Die trauernden Karyatiden mit den verschiedenen Äußerungen des Schmerzes und die dekorativen Füllungen erinnern an venezianische Werke der Frührenaissance.

Ein Rundgang durch die den beiden Seitenschiffen sich anschließenden Kapellen gleicht vollends einer Stilwanderung durch vier Jahrhunderte, vom 15. ins 18. Jahrhundert. Die das Querschiff begrenzenden beiden Seitenkapellen sind freundliche, wenn auch einfache Kinder der Gotik. Ihr folgt die Renaissance mit ihrer dekorativen Jugendkraft, aber auch der Barock mit seiner kühnen Großräumigkeit und den Kapricen, deren Launen sich an Sarko-



TARRAGONA KATHEDRALE

Hochaltar (Text S. 31)

phagen und Altären in bravourartiger Rücksichtslosigkeit äußern.

Einen Schmuck der Kathedrale dürfen wir nicht übergehen, denn er findet seinesgleichen kaum wieder. Der Reiseführer — Bädeker — hatte uns belehrt, daß am Feste der hl. Tekla (23. Sept.) die Kathedrale mit 52 flandrischen Wandteppichen dekoriert werde. Aus Freundesmund erhielten wir in Barcelona die Versicherung, daß diese auch in der Zeit zwischen Ostern und Pfingsten ausgestellt wären. Wer sollte einer solchen Lockung widerstehen können?

In der Tat, die untern Partien der freien Wandflächen, die nämlichen Stellen der riesigen Pfeiler bieten mit ihren Gobelinsverkleidungen dem Auge eine wahre Weide. Wohlig und warm berührt es den Eintretenden, zarte Farben beherrschen den ganzen Raum, festlich wird der Seele Stimmung, ähnlich dem frohen Gefühle, das uns im Norden beim Anblicke des jungen Buchengrün am Fronleichnamsfeste in der Kirche beschleicht. Man gewinnt den Eindruck, als hätte die Architektur in der Wandgliederung diesen Schmuck eigentlich vorgesehen. Die Öde und Leere, die wir zuweilen in weiten Domhallen empfinden, weicht hier einem freundlich einladenden Festgefühl. Nur die Kathedrale von Reims kann sich derjenigen von Tarragona in Rücksicht auf die Wirkung des Gobelinschmuckes schüchtern und bescheiden an die Seite stellen.

Die Verfolgung der Details dürfte einen wertvollen Beitrag zur Geschichte der Gobelinwirkerei liefern.

Die Cimelien dieser Sammlung finden sich an der Außenverkleidung des Coro. Vier große Teppiche des 16. Jahrhunderts schildern uns die Geschichte Josephs von Ägypten. Legendarische Treue und epische Breite ist vermieden, symbolische Zusammenstellungen sind maßgebend. Zum Glücke erläutern einzelne Worte: Josap, sapiencia, fortitudo etc. den sonst schwer zu entziffernden Inhalt. Die Fabrikzeichen weisen auf Brüssel als Entstehungsort hin, auch die Monogramme der Tapissiers sind vorhanden. (Abb. S. 35 u. 36). Zu diesen Werken der Wirkerei gesellen sich zwei prachtvolle gestickte Teppiche des 15. Jahrhunderts. Über dem genannten Königssarkophage sind verschiedene kirchliche Stickereien durch großmustrigen Burgunderstoff zu einem wertvollen Behange verbunden. Welche Fülle von Anregungen für die Kostümkunde und unser Kunstgewerbe im weitesten Sinne bergen diese reizenden Darstellungen!



TARRAGONA KATHEDRALE
Grabmal des Erzbischofs Juan de Aragon (Text S. 31)

In den zahlreichen Werken des 17. Jahrhunderts kündet sich die Profangeschichte in freiester Weise an. Eine ganze Serie von Gobelins behandelt Szenen aus dem Leben des Cyrus (Abb. S. 37, oben.) Eine schrankenlose Freiheit bricht sich in der Behandlung der Sujets wie im Beiwerke Bahn. Das französische Wappen mit dem verschlungenen L kennzeichnet die Epoche Ludwigs XIV. und die Bezeichnung J. L. F. weist auf Jans Le Fils, den Pariser Gobelinwirker hin, der häufig nach den Gemälden des Charles Le Brun arbeitete.

Nicht weniger bedeutend sind einzelne, rein ornamental behandelte Stücke. Die wuchtigen Pflanzenmotive, die in reichgeschwungenen Ranken die ganze Fläche füllen, in der Farb- von wunderbarer Zartheit, weisen einen durch- aus modernen Zug auf.

Can. Bock hat bereits darauf hingewiesen welch ausgiebigen Gebrauch von Tapisserie- die mittelalterlichen Kirchen machten. In Be- zug auf den Kölner Dom bemerkt er: »An vielen Stellen des Chores haben sich heut- noch die eisernen Ösen erhalten, an welche- diese Tapisserien befestigt waren«. Das sind allerdings spärliche Reste im Vergleiche zum Reichtum dieses halben Hunderts gewirkte- Arbeiten in Tarragona.

In der Sala capitular (Abb. S. 40) der Kathe- drale zeigt uns der freundliche Archiprete noch acht feinere Gobelins mit Szenen aus de- Geschichte des junge- Tobias, de- Schmuck de- Kapelle de- hl. Thekl- an ihrem Fe- ste. Beim Eingang i- den Saal fin- det man e- gotische Fi- guren und eine Verkün- digung i- Marmor vo- trefflicher Ausführung. Noch bleib- uns ein An- nex der Kathedrale zu besichtigen, der sich in würdige- Weise an seine Mutter schmiegt, der Kreuz- gang, der zu den schönsten Spaniens zähl-. Er bildet ein Quadrat von 47 m und gehör- der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts an (Abb. S. 39). Schon der Eingang von der Kathe- drale her erregt unser hohes Interesse. Ein- Säule teilt das Portal in zwei Teile. Den Kapitäle (Abb. S. 38) wollen wir uns nähern. Je ein Säulchen mit reliquiarartigem Aufsat- markiert die Ecken, trennt architektonisch nicht inhaltlich die Szenen. Die Geburt Christ- eröffnet den Zyklus der Darstellungen, dere- Fortsetzung in drei zusammenhängende- Flächen die Anbetung der Könige zeigt. Au-



TARRAGONA — *Grabmal Jakobs I. am Aragon (Text S. 32)* — KATHEDRALE

den auf der Abbildung sichtbaren Darstellungen ersieht man, daß der figurale Komponist hier ohne Skrupel irgend einem ornamentierten Vorbilde folgte.

Der Blick in die Kreuzgewölbe der Gänge ist von malerischer Wirkung und ladet zum Studium der Details ein. Dieses bildet gleichzeitig eine willkommene Abspannung. Denn der Plastiker erging sich in den Kapitälen in seinen drollig realistischen Einfällen, wie sie sonst das Vorrecht der Miniaturen bilden. Die drei Könige schlafen mit gekröntem Haupte unter der warmen Decke, der Engel muß sich sichtliche Mühe geben, bis seinem Weckrufe Folge geleistet wird. Am Grabe des Auferstandenen kniet eine Frau, deren verzerrte Züge ein so lautes Aufschreien bekunden, daß sie ihre freundliche Begleiterin ernst zur Ruhe mahnen muß. Noch schlimmer geht's den naiven Mäuschen, die sich, nichts Schlimmes ahnend, dem Liebesdienste der Begrabung scheintoter Katzen widmen. Ihr plötzliches Erwachen scheucht die armen Verfolgten in wilder Flucht davon.

Die Außengliederung des Claustro nach dem Hofe zu, ist prächtig (Abb. S. 38, oben). Die Stütze der Gewölbe bilden durch Halbsäulen verstärkte



TARRAGONA — *Detail eines Gobelins (Text S. 34)* — KATHEDRALE



TARRAGONA KATHEDRALE

Detail eines Gobelins (Text S. 34)

Pfeiler. Zwischen diesen erheben sich auf einem ringsumgeführten Sockel gekuppelte Säulen als Träger von je drei kleinen Bogen. Ein Spitzbogen umrahmt diese architektonische Gruppe. Die beiden kreisförmigen Öffnungen im Giebelfelde dekoriert maurisches, nur ausnahmsweise erhaltenes Maßwerk. Dieses, sowie der hübsche Abschluß mit arabischen Zackenbogen erinnern bereits an das Rauschen der nicht allzu fernen Wogen des Ebro. Denn jenseits seiner Ufer hat sich die maurische Herrschaft in zahlreichen noch vorhandenen Spuren ausgeprägt, während sie diesseits sehr spärlich sind.

Den Gesamteindruck des Kreuzganges erhöht die Natur. Weihevolle Stille herrscht in diesen Gängen. Das Plätschern des Brunnens und die leisen Bewegungen der vom Winde umkosten Palmen durchzittern die Luft. Rosengehege und Myrtengebüsche hauchen ihren Balsamduft in die lichtdurchflutete Einsamkeit, in der nur die Sprache der Kunst ernst und geheimnisvoll, neckisch und naiv predigt, belehrt und unterhält.

Wir dürften die Feder niederlegen. Anziehenderes als die Kathedrale und ihr Kreuzgang kann uns Tarragona nicht bieten. Wir gedenken auch nicht die übrigen, ziemlich unbedeutenden Kirchen der Stadt nur zu nennen.

Nach dem Priesterseminar, einem stolzen Neubau, lenken wir unsere Schritte. In einem der von Galerien umschlossenen Höfe bleiben wir betroffen stehen. Die jugendfrischen Mauern mußten sich zur Fassung eines ehrwürdigen Zeugen der Vergangenheit hergeben, dem sie sich nähern, ohne ihn berühren zu dürfen. Ein Kirchlein, Capilla de San Pablo, blieb mitten in der Erneuerung intakt erhalten. Man schreibt dieses dem Anfange des 13. Jahrhunderts zu. Die Richtigkeit dieser Angaben vorausgesetzt, würden sie nur beweisen, daß man schon in dieser Zeit mit der schlichtesten Einfachheit sich begnügen konnte. Ungleich höher als die künstlerische Bedeutungslosigkeit, steht der ideale Gedanke der Pietät gegen die Vergangenheit, welche man an der Stätte der Heranbildung des jungen Klerus warm begrüßen muß.

Ein Abendspaziergang führt uns in freundlicher Begleitung landeinwärts auf die Höhe einer zerstörten Feste, Alto del Olivo genannt.

TARRAGONA KATHEDRALE

Detail eines Gobelins, 17. Jahrhundert (Text S. 34)

TARRAGONA KATHEDRALE

Detail eines Gobelins, 18. Jahrhundert



TARRAGONA KATHEDRALE
Hof des Kreuzgangs (Text S. 35)

In der Tiefe sehen wir einen zweigeschossigen Bau, der mit seinen 11, bezw. 25 Bogen das einsame Tal durchschneidet. Ein römischer, wohl erhaltener Aquädukt von über 200 m Länge und 23 m Höhe erhöht den malerischen Reiz der Gegend. Des Volkes furchtsame Kindlichkeit nennt die Wasserleitung Teufelsbrücke und umschlingt sie mit dem Epheu der abenteuerlichsten Sagen. Uns gegenüber dehnt sich Tarragona aus. Die Häuserlinie krönt über trotzigen kyklopischen Mauern stolz und freundlich das große Heiligtum der Schutzherrin, der hl. Thekla.

Die antike Welt und die christliche Ära reichen sich in einem ergreifenden Gesamtbilde friedlich die Hände. Den weiten Hintergrund bildet schweigend und bewundernd das blaue Meer. In stummem Staunen eilt das Auge über Menschenwerk und Meereswogen empor zu dem, dessen Ohr hier einem feierlich großen Dankeshymnus, einem weihevollen Abendgebete lauscht.

(Fortsetzung folgt)

VERONESESTUDIEN

Von Dr. BERNHARD PATZAK (Graz)

I.

PAOLO VERONESES FRESKEN IN DER VILLA »DA MULA« IN ROMANZIOL

(Schluß)

Zu jenen bereits erwähnten poesievollen Kompositionen, denen man im Veronesewerk nicht eben oft begegnet, gehört in dem erwähnten Zimmer eine heilige Helena, die eine vortreffliche Replik zu der »Vision der heiligen Helena« in London darstellt. Da das Villenfresko vor jenem Ölbild noch einige künstlerische Feinheiten voraus hat, so ist anzunehmen, daß es der Meister selbst malte. Die schöne Königin ist in natürliche[r] Größe, an einem hohen Fenster sitzend, da[r]gestellt, durch welches der blaue Himme[l] hereinlacht und der Blick in eine anmutige landschaftliche Gebirgsferne schweift. Di[e] wie in einen Traum versunkene junge Schön[e] (auf dem Londoner Bilde schlummert sie) in deren Gestalt der Künstler sicher ein[e] venezianische Patrizierin verherrlichte, hat ih[r] liebreizendes Blondhaupt auf den rechten Arm gestützt. Mit der Linken, die lässig auf dem Schoß ruht, rafft sie zierlich das in unzähligen feinen Fältchen fallende schimmernde Seidenkleid. Neben ihr auf dem Fensterbrett lieg[t] die goldene Königskrone. Hoch oben i[n] der blauen Luft erscheint ihr als Vision da[s] von entzückenden Engelsputten getragen[e] Holz der Erlösung, zu dessen Auffindung di[e] fromme Königin die weite, beschwerlich[e] Reise ins heilige Land nicht scheute.

Als Gegenstück zu diesem bewunderungs[-]würdigen Fresko, das alle Reize paoleske[r] Kunst in sich vereint, aber leider schon z[u] verblassen anfängt, schuf der Künstler au[f] dem linken Wandfelde zwei jugendkräftig[e] Hirtengestalten, die gleichfalls aus einen[m] Fensterrahmen in eine Landschaft hinaus[-]blicken. Der eine stützt sich mit dem linken Ellbogen auf die Fensterbrüstung. Er häl[t] das eine Bein über das auf den Boden ge[-]stemmte gekreuzt. Diese Gestalt ist in meister[-]hafter Verkürzung gemalt. Der andere Jüng[-]ling schaut in gerader Haltung ins Land hinaus.

Auf dem zwischen diesen beiden hohen



TARRAGONA KATHEDRALE
Säulenkapitäl des Kreuzgangs (Text S. 36)



TARRAGONA KATHEDRALE
Kreuzgang (Text S. 35)

der ewig jungen, zeugenden Mutter Natur und passen vorzüglich zu der friedlichen Umgebung sonnenbeglänzter, früchtereicher Felder. Das mußte auch der Villenbesitzer empfinden, wenn er seinen Blick vom Schreibtisch oder von einem gelehrten Buche zu diesen prächtigen Gestalten erhob, während durch das geöffnete Fenster ein heißer Sommerhauch, das Zirpen der Grillen, oder ein melancholisches Schnitterlied in die Stille seines kühlen Gemaches drang. Zu bewundern ist auch hier, zu welch feinschmeckerischen Farbenakkorden schimmernde Hautfarbe und leuchtende Gewandpracht zusammengestimmt sind.

Schmalbildern befindlichen Mittelfelde, das von Phantasiepilastern und antikem Gebälk gerahmt ist, hat Caliari die heilige Nacht in Bethlehem dargestellt: im Vordergrunde Hirten, die bei ihren Herden wachen, und Engel, die von Lichtglanz umstrahlt sind und die Geburt des Heilandes verkündigen.

Die gegenüberliegende Fensterwand zeigt oberhalb eines reichornamentierten Renaissancekamines eine sitzende Frauengestalt, die eine Königskrone auf dem Haupte trägt und ein Füllhorn in der Rechten hält, das mit Herrscherstäben und Kronen angefüllt ist.

Die beiden Seitenwände des Zimmers werden durch eine trefflich gemalte Architektur gegliedert. Jede der Türen wird von einem auf Phantasiepilastern ruhenden Tympanongiebel bekrönt. Auf diesem sitzen oder liegen je zwei Frauengestalten, welche die vier Jahreszeiten vorstellen. An der rechten Wand erblickt man den Frühling mit sprossenden Halmen und den Sommer mit Rosen; an der linken den Herbst mit vollen Kornähren und den in wärmende Gewänder vermummten Winter. Mit Ausnahme der zuletzt genannten allegorischen Figur sind es vor Lebenslust und gesunder Blutfülle blühende Frauen; reife, üppige Schönheiten, wie sie Paolo gern nach dem Vorbilde kraftstrotzender Landschönen zu malen pflegte. Sie verkörpern trefflich das wundersame Wirken

Je zwei Karyatidenhermen teilen jede Seitenwand in drei Felder. Auf den mittleren Wandflächen über den erwähnten symbolischen Frauengestalten ist je eine auf einem Konsol stehende antike Büste in Bronze gemalt, deren eine einen römischen Imperator, wie es scheint, Kaiser Augustus, deren andere den Redner Demosthenes vorstellt.

Das schmale, dem Fenster zugekehrte Wandfeld schmückt eine ganz hervorragende Darstellung der Judith, die mit ernstem, abgewandtem Blicke das abgehauene Haupt des Holofernes in das von einer Dienerin bereitgehaltene Tuch senkt.

Diese Schöpfung paolesker Kunst hat etwas von jener erschütternden tragischen Größe an sich, wie sie Friedrich Hebbels Judith vor unsere Augen stellt. Die stolze, berückende Schönheit hat den Feind des Vaterlandes, den rauhen Kriegsmann, zu einem liebetrunkenen, schwachen Toren gemacht. Er hat seinen Liebesrausch mit dem Tode gebüßt. Doch um die Lippen der heldenstarken Siegerin zuckt es wie verhaltener Schmerz um geopferte Frauenehre. Auch der Schauder nach der grausigen vollbrachten Tat ist vom Künstler sprechend zum Ausdruck gebracht worden.

Ebenfalls in bezug auf malerische Qualitäten ist diese Judith eine köstliche Frauengestalt. Sie erinnert in ihrer phantastischen,

orientalischen Gewandung und mit dem reichen, Hals und Haupt umflechtenden Perlenschmuck lebhaft an die märchenhaften Farbendichtungen des Dosso Dossi. Ich denke hierbei insbesondere an dessen Zauberin Kirke in Rom und an seine Judith in Modena.

Das dritte an die Rückwand grenzende, leider schon etwas beschädigte Breitbild hat die biblische Szene zum Vorwurf, wo jener Hauptmann von Kapharnaum in der höchsten Besorgnis um das Leben seines Knechtes zu Jesus seine Zuflucht nimmt und ihn voll demütigsten Vertrauens bittet, in sein Haus zu kommen und den Kranken zu heilen. Der ganze Vorgang ist mit bewunderungswertem Anordnungsgeschick in zwei Gruppen in den beschränkten Raum hinein komponiert. Die Gestalten heben sich als malerische Silhouetten scharf vom Himmel mit einem tiefen Horizont, zum Teil von einer Säulenarchitektur ab. Aus dem Kreise seiner Jünger, von denen jeder einen eigenartigen Charakterkopf zeigt, ragt mit hoheitsvoller Würde der göttliche Meister als Hauptperson hervor. Er bildet das vertikale Mittellot der ganzen Komposition, welches den Eindruck gebietender, lebendiger Kraft erzeugt. Den Brennpunkt der rechten Gruppe bildet der greise, auf sein Knie gesunkene Hauptmann. Ein kleiner Negersklave hält seinen Helm. Im Hintergrunde neigen sich die beiden Krieger, zwischen denen ein Apostelkopf sichtbar wird. In absteigender, diagonaler Linie also wird die Bewegung zu Christus hingeleitet. Rechts oben im Gemälde erscheint ein prächtiger Pferdekopf, der auf den zurückgelegten Ritt, also eine zum Stillstand gebrachte Bewegung hindeutet. Neben der satten Farbengebung ist besonders die vornehme Geschlossenheit der Komposition zu rühmen. Sie ist eine gute, vielleicht von Zelotti ausgeführte Replik zu dem in Dresden befindlichen Ölbilde Paolos gleichen Vorwurfs.

An der linken Seitenwand des Zimmers entspricht jenem Breitgemälde die biblische Erzählung von dem ins Vaterhaus zurückgekehrten verlorenen Sohne (Abb. H. I, S. 20).

Auch hier scheint mir Zelotti tätig gewesen zu sein. Die ganze Komposition aber deutet unverkennbar auf Paolos Vorlage, auf seine novellistische Begabung, Charakterisierungskunst und seinen zeichnerischen Schwung hin. Besonders anziehend ist der Hintergrund, der eine jener bekannten palladianischen Palastarchitekturen mit großer Freitreppe darstellt. Auf dieser steigt die Mutter des Heimgekehrten, von einer dienenden Frau geleitet, langsam hernieder.

Das Gegenstück zur Judith bildet eine Königin im Bußgewande in betender Stellung. Neben ihr liegt eine Krone auf dem Fußboden. Das liebliche Haupt erglüht vor Andacht; die Rechte hat die Büßerin aufs Herz gelegt, die Linke hält sie in unterwürfiger Gebärde ausgestreckt. Auch dieses Fresko, das vom Meister von Verona selbst gemalt zu sein scheint, hat durch eingedrungene Nässe sehr gelitten und viel von seinem ehemaligen Farbenschimmer eingebüßt.

Damit wäre der malerische Schmuck der Villenräume besprochen. Selbst die Soffiten der Ställe dieses Landsitzes soll Paolo mit Fresken geziert haben.[1])



TARRAGONA — *Eingang in die Sala Capitular* — KATHEDRALE

[1]) Paolo Veronese, sua vita e sue opere, studi storicoestedici di Pietro Caliari, Roma 1888, Seite 152.



JOSEPH GUNTERMANN — KIRCHE ZU SCHLOSSBERG NÄCHST ROSENHEIM
Presbyterium und Chorwand (Vgl. Beil. S. V)

Sie waren mir aber leider nicht zugänglich. Diese an sich bescheidenen Mitteilungen des Verfassers dürften hoffentlich hinreichend dargelegt haben, welche Schätze paolesker Kunst bislang der kunsthistorischen Forschung unbekannt geblieben sind.[1]) Die Gemälde der Villa »Da Mula« sind auch berufen, neben denen zu Masèr und Fanzolo das noch sehr kärglich bearbeitete Kapitel über venezianische Freskokunst zu vervollständigen. Denn da in der Lagunenstadt die feuchte Seeluft alle Reste dieses einzigartigen Kunstzweiges, auch jene am »Fondaco dei tedeschi«, bis auf unkenntliche Spuren ausgelöscht hat,[2]) so müssen die Stadtpaläste und Villen des venezianischen Festlandes ergänzendes Material hergeben.

Mühevolle, aber unvergeßliche, köstliche Wanderungen, die ich im Frühling vergangenen Jahres in Veneziens Gartenfluren unternahm, wurden mit reicher Ausbeute belohnt.

Mit der allmählichen Veröffentlichung dieser Forschungen hätte ich neben dem Hauptzwecke, der Kunstgeschichte zu dienen, auch einen zweiten, mehr idealen, im Auge. Möchten nämlich diejenigen jungen Künstler, denen ein Studienaufenthalt in Italien vergönnt ist, durch diese Zeilen angeregt werden, womöglich von Pontebba aus die venezianischen Provinzen zu Fuß zu durchstreifen.

Unvergleichlich wechselvoll ist einmal in diesen Gauen der Charakter der Landschaft, die zum größten Teil noch der künstlerischen Entdeckung harrt. Einen ganz eigentümlichen Zauber verleihen der üppiggrünen veneziani-

[1]) Doppelt wichtig erschien mir die photographische Aufnahme der Fresken, da sie ihr gegenwärtiger Besitzer auf Leinwand zu übertragen und nach England zu verkaufen gedenkt.

[2]) Eine leidliche Anschauung dieser untergegangenen Herrlichkeit vermittelt: Zanetti, A. M., Varie pitture a fresco dè principali Maestri Veneziani ... Venezia 1760.

schen Campagna die breiten Kanäle, die sich wie ein Silbernetz weit und breit über das Land spinnen, und die mit dem Mutterschoß des Meeres in Verbindung stehen. Lautlos kann man auf diesen Wasserstraßen in Fischerkähnen, deren malerische, braunrote Segel sich scharf vom leuchtenden Azur des Himmels abheben, bis in die Nähe der in klassischen Formen sich aufbauenden, lichtgrünen Vorberge dahingleiten. Zerfallende Palladiovillen, schattendunkle Gartenwildnisse und friedliche Dörfer mit weißen, schlanken Glockentürmen spiegeln sich in der klaren Flut . . . Und die fernen, dämmerblauen Alpenketten mit ihren blinkenden Silbersäumen fügen eine seltsame, träumerische Note in den leuchtenden Farbenstrauß.... Nur beiläufig sei hier auf die herrlichen Natureindrücke hingewiesen, die auch Kunstliebhabern das Verständnis mancher Meisterschöpfung venezianischer Malerei ve mitteln und erschließen dürften. Denn Bellin Giorgione, Tizian, Cima und andere Große de venezianischen Kunst verdanken nicht weni dem Stimmungszauber jener Landschaften.

Möchten sich vor allem unter jenen Kunst jüngern, welche Venezien durchwandern wo len, tatenfrohe Feuerköpfe befinden, die sic von Paolos herrlichen Freskomalereien dera begeistern lassen, daß ihnen der kühne Wu glückt, in Deutschland diese fast ganz ve gessene und vernachlässigte Maltechnik zu neuem Leben zu erwecken und sie in deutschen Gepräge besonders für die Ausschmückun der Gotteshäuser dienstbar zu machen.[1])

[1]) Aus Raummangel und zum Teil aus technische Gründen konnten wir leider nur einen kleinen Teil de zu diesem Artikel gehörigen Photographien reproduzieren D. R.



JOSEPH GUNTERMANN WANDGEMÄLDE IN SCHLOSSBERG NÄCHST ROSENHEIM

Kreuzigung (Vgl. Beil. S. V)



JOSEPH GUNTERMANN WANDGEMÄLDE IN SCHLOSSBERG BEI ROSENHEIM
Christus in der Mandorla. Nach dem Karton (Vgl. Beilage S. V)

IX. INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IN MÜNCHEN 1905

Von FRANZ WOLTER

(Fortsetzung)

Als achtunggebietende Leistungen erscheinen auch alle die soliden Bildnisse, wie sie Pap-peritz, Holmberg, Glücklich, Fabian, Erdtelt, Räuber und Karl Albrecht geschaffen haben, die einer malerischen Anschauung, einem gemalten Bericht entsprechen und keinem sklavischen Objektivismus, der kalt und frostig wirken muß, weil ihm jedes Temperament fehlt. Auch die Bildnisse Alex. Fuks' verdienen besondere Beachtung und ist namentlich das Porträt der Gattin des Künstlers eine überaus vornehme und künstlerisch geschmackvolle Leistung im Farbenarrangement und der zarten und dennoch kräftigen Modellierung.

Die Ursachen jenes ehrlichen Strebens dieser

Maler zu erforschen, führt uns bei näherem Betrachten in das Wesen der nationaldeutschen Kunst. Ihre Eigenschaft beruht ja hauptsächlich darin, daß sie sich gegen die große Welt abschließt, weil die strenge Gewissenhaftigkeit es ihr direkt verbietet, etwas darzustellen oder zu verkörpern, bevor ihr nicht die einzelnen Teile, selbst die minimal erscheinenden Nebensächlichkeiten, vollständig vertraut sind. Fassen wir ihr Wesen kurz und sagen: sie ist intim. In dieser Intimität liegen auch ihre Vorzüge und ihre Grenzen. Diese Kunst wird jene Menschen stets befriedigen, die in der liebevollen Beobachtung der Natur und ihrer innigen Umfassung für den köstlichen Reiz und den unsagbaren Duft der unscheinbarsten Gegenstände einen Hauptteil der Kunst sehen; sie wird aber auch alle die nicht

GUNTERMANN WANDGEMÄLDE IN SCHLOSSBERG NÄCHST ROSENHEIM
Die klugen Jungfrauen (Vgl. Beilage S. V)

befriedigen, welche oberflächlich veranlagt weniger stark von Gemüt, nur einen Über blick über das Ganze verlangen und nur rasc genießen wollen. Als charakteristische Bei spiele des hier Gesagten sehen wir zwe Künstler, einen jeden in seiner Art, ihre eigen Welt erfassen und schildern. So ist Kar Seiler mi zwei vorzüg lichen Wer ken der Klein malerei ver treten, von denen na mentlich »Di Siegesnachricht« in de lebendigen Auffassung der Situation bereits Zeugnis von dem Können dieses Meisters ablegt. Franz Simm hat zu den bereits bekannten und schon bei Gelegenheit der Kunstvereins ausstellung näher geschil derten Bil dern eines hinzugefügt, das ihn um einen großen Schritt weiter zeigt. Man spürt deut lich, wie de Meister zu dem Werke »In der Apo theke«, das ebenfalls, wie fast alle Motive dieses Malers, im Empire charakter ist, die eingehendsten Studien ge macht hat, und daß es dem Künstler gelang aus all den Einzelheiten ein Ganzes zu bilden welches in seiner Gesamtwirkung unter diese Details nicht leidet.

Das Gebiet des Stillebens ist sehr reic besetzt und versuchen sich neuerdings ein Reihe Künstler auf diesem. Immer sind noc diejenigen, welche den Bahnen altmeisterliche Tradition folgen, gegenüber den neuen in

Vorteil, da ihre Stilleben eine künstlerisch dekorative Wirkung besitzen, ein wichtiger Faktor, den jedes Kunstwerk als uraltes, nicht umzustoßendes Gesetz in sich schließen muß; das Stilleben aber zu allererst. G. H. Kricheldorf ist als einer der ersten Vertreter des Faches zu nennen, der namentlich in der ganz prächtig und überaus geschmackvoll arrangierten Tafel mit Pfau, Hummer und sonstigen Leckerbissen eine Tiefe und Kraft der Farbe erreicht wie die besten alten Niederländer. Ferner sind zu erwähnen Fischer-Elpons, Karl Albrecht, Hermann-Allgäu, V. Carstens und C. Thoma-Höfele, welch letzterer bedeutende Fortschritte gemacht hat. Eine größere Zahl Interieurstudien gehören eigentlich auch hierher: die nordfriesische Bauernstube von Rich. Hagn und selbst Klaus Meyers »Besuch« wirkt trotz der etwas verzeichneten Figuren, die man ihm lieber geschenkt hätte, als eine vornehme Perle der Stillebenmalerei. Einen Schritt weiter auf dem Genregebiet geht Max Gaisser in den auf die Flut wartenden Fischern. Er tritt gleich vor die Natur und sucht unter den Typen holländischer Schiffer und Fischer, malt sie von Licht und Luft umflossen in der ungeschminkten Einfachheit der niederländischen Rasse. Es ist Gaisser gerade in diesem Bilde gelungen, eine klare Farbe mit prickelnder Technik zu vereinen und eine vortreffliche Silhouette zu erreichen. Virtuosität allein tut's nicht und so steht man eigentlich recht kühl und empfindungslos vor den geschickt gemalten Bildern J. v. Brandts, Kowalskis, Bartianinis und Alexander v. Wagners. — Von den religiösen Stoffen ist Fr. Schmid-Breitenbachs »Anbetung der Hirten« besonders zu nennen ob der andachtsvollen Wirkung und der inneren Religiosität, welche dem schlicht gemalten, dafür um so ehrlicher gewollten Werke entströmen. — Naturgemäß nimmt die Landschaft auf modernen Ausstellungen den breitesten Raum ein, und wir treffen auch hier hervorragende Leistungen. Ph. Röth, O. Strützel, Schildt, M. E. Giese, Aug. Fink, L. Schönchen, Ludwig und Josef Willroider zeigen sich von ihren besten Seiten. Als Tiermaler brillieren sowohl Koester als Grässel, der Berliner Paul Meyerheim schneidet mit einem Löwenpaar diesmal wenig günstig ab, dafür interessiert unser Julius Adam als bewährter Maler



JOSEPH GUNTERMANN WANDGEMÄLDE IN SCHLOSSBERG NÄCHST ROSENHEIM
Die klugen Jungfrauen (vgl. Beil. S. V)

des Katzengeschlechtes desto mehr. Er ist wohl der einzige, der die geliebten Haustiere sowohl auf ihre Charaktereigenschaften als auch auf die Struktur bis zum Knochenbau studiert und sie immer wieder in den ihnen eigenartigen Bewegungen, bei Wahrung der Rasse wiederzugeben versteht.

Die Sezession ist nicht so glänzend vertreten wie in früheren Jahren, obwohl sie einige bedeutende Kunstwerke enthält, auch macht sich das Streben zu stark bemerkbar, nur Bilder für die Ausstellungen zu malen. Kunst aber als Ausstellungszweck allein ist ein Unding. Wohin sollen die Kunstwerke wandern, wenn sie nicht für Wohnräume erdacht sind, auch in denselben schon aus rein dimensionalen Gründen nicht untergebracht werden können? Franz Stuck ist einer von denen, die mit kräftigem Griff das gute Alte in persönlichem Geschmacke verwerten. Sein größtes Bild, das jeder wohl schon als alten Bekannten begrüßt, hat verschiedene Wandlungen durchgemacht. Jetzt heißt es: »Orest und die Erinnyen«. Viel besser ist das Thema nach den Umarbeitungen auch nicht geworden, nur hat Stuck das Blau und Rot der flatternden Gewänder und das helle Fleisch der Erinnyen gesteigert und eine angenehme farbensatte Wirkung erzielt, dafür die Form mehr oder weniger geopfert. Noch stärker ist die dekorative Art ausgesprochen in der »Verwundeten Amazone« und der »Bacchusszene«. Heinrich Knirr macht mit dem vornehmen Damenbildnis in reich ausgestattetem Salon einen intimeren Eindruck und man kann bei ihm jedesmal verfolgen, wie er sich Mühe gibt, neuartige und aparte Probleme zu lösen. Hierl-Deronco wirkt in seinen beiden Bildern aber doch etwas zu bunt und theaterhaft. Exter hat ebenfalls in Gottfried Kellers »Tanzlegendchen« der Buntheit und der grellen Bilderbogenfreudigkeit keinen Einhalt getan, wodurch eine Unruhe in dem vielleicht kühn gewollten Triptychon erzeugt wird. Exter ist ein Talent, das sich an zu verschiedenartige Dinge heranwagt, zu nervös einmal dem einen Phantom und dann wieder dem anderen nachjagt, anstatt nur seiner Kraft zu trauen und die Grenzen dieser Kraft und seines Könnens nicht zu überschreiten. In dieser weisen Mäßigung liegt schon Künstlerschaft, und Ludwig von Zumbusch könnte hier zum Vorbild dienen. Es steckt noch gute



JOSEPH GUNTERMANN WANDGEMÄLDE IN SCHLOSSBERG NÄCHST ROSENHEIM

Die törichten Jungfrauen (Vgl. Beil. S. V)

Kunsttradition in seinen Werken und er versteht es, mit den einfachsten schlichtesten Mitteln gleich den alten Meistern große Wirkung zu erzielen. Die kleine »Johanna«, auf rotem Bänkchen im Garten sitzend, verdient besondere Beachtung ob der Sinnigkeit, mit welcher der Maler die holde Naivität, das Unschuldsvolle des Kinderantlitzes verkörpert hat. In diesem Werke sehen wir deutlich noch das gemeinschaftliche Band, welches uns mit den großen Künstlern der Vergangenheit verbindet und wodurch Zumbusch über dem Wechsel der Mode steht. Weniges ist in der Sezession an seine Seite zu stellen und selbst die ganze fa presto-Malerei Zügels muß zurücktreten. Und doch, was war und ist noch dieser Meister der Tiermalerei, eine Kraftnatur in seinen älteren Werken. Leider müssen die heurigen Bilder als schwache parerga in dem reichen Schaffen Zügels bezeichnet werden, die »suhlenden Schweine« beweisen es vollständig. Über Liebermann und Kalckreuth, Dettmann, Trübner, W. Leistikow, die als Gäste bei der Sezession ausgestellt haben, ist nur zu sagen, daß sie mit unbedeutenden oder wie Trübner mit mißlungenen Arbeiten vertreten sind. Überhaupt haben die Alten der Sezession es sich ziemlich leicht gemacht bei diesem internationalen Wettstreit. Viel besser als nur je ist Leo Samberger in seinen Porträts, er hat vor allem eine frische Farbe an Stelle der braunen Töne gesetzt und dies allein wirkt schon sympathisch. Ein vorzügliches Bildnis, an welchem der flüchtige Beschauer jedoch leicht vorübergehen kann, ist die Dame in Schwarz von Charles Ulrich. Da ist malerische und zeichnerische Qualität aufs glücklichste vereinigt und als Malerei positiv gekonnt wie bei Leibl, dem das Bildchen auch wahrscheinlich seine Entstehung verdankt. Es soll nun eine Andeutung der Ähnlichkeit mit einem anderen Meister durchaus kein Tadel sein, sowohl bei diesem als anderen Werken, denn es gibt keinen Künstler, der modernste nicht ausgeschlossen, welcher nicht entweder von alten, älteren oder zeitgenössischen Meistern etwas angenommen hätte. Dieses, was man als »Anregung« oder »Anlehnung« bezeichnet, ist ja eine naturnotwendige Folge unserer ganzen menschlichen Kultur überhaupt. Und so müssen auch die Bilder Kuschels betrachtet werden, unter denen wir die reizende Früh-

VSES KOMMT DAMIT ER EVCH NICHT SCHLAFEND FINDE MARK. 13.

JOSEPH GUNTERMANN — WANDGEMÄLDE IN SCHLOSSBERG NÄCHST ROSENHEIM
Die törichten Jungfrauen (Vgl. Beil. S. V)

lingsidylle aus der Kollektivausstellung bei Heinemann freudigst begrüßen. Kann man auch Kuehl noch ob seines technischen Könnens anstaunen, so sieht man, wie Schramm-Zittau, Hoelzel, Hayeck und selbst Angelo Jank in einer Sackgasse angelangt sind, aus der sie sich selbst nicht mehr herausfinden.

Es ist überhaupt interessant zu verfolgen, welche Irr- und Umwege die heutige Malerei in den letzten 50 Jahren gemacht hat, um, wie dies sich schon bei den Einsichtsvolleren zeigt, zu den Problemen der Alten zurückzukehren, damit aber ist gar nichts anderes bewiesen, als daß die Malerei, solange sie mit dem einmal vorhandenen Material der Farben und Bindemittel wirtschaften muß, von ganz bestimmten Forderungen gar nicht abweichen kann.

(Forts. folgt)

EIN PFARRKIRCHENBAU VON DOMINIKUS ZIMMERMANN

Von A. SCHRÖDER

Der Wessobrunner Baumeister und Stuckator Dominikus Zimmermann (1685 bis 1766), Bürger zu Landsberg, hat sich durch seine originellen, von echtem Rokokogeist getragenen Kirchenbauten einen berühmten Namen gemacht. Er gilt mit Recht als »der größte Baumeister der Wessobrunner Schule«. Unsere Kenntnis von Bauwerken Zimmermanns beschränkt sich bisher auf Kloster- und Wallfahrtskirchen. In Siessen bei Saulgau in Württemberg baute er 1726—28 den Dominikanerinnen eine Kirche, »ein ungewöhnlich schönes Gotteshaus«. Auf ihn ist wohl auch die Cistercienserinnenkirche Seligenthal in Landshut zurückzuführen, die 1732—34 erbaut wurde; die Mitte des Langhauses ist hier querschiffartig ausgeweitet und mit je zwei Dreiviertelsäulen in den Ecken der Vierung ausgestellt. Was mich außer dieser zentralisierenden Tendenz bestimmt, den Bau mit Dom. Zimmermann in Verbindung zu bringen, ist die geschweifte Form der Attika und insbesondere die Stuckatur, die, soweit die bloße Erinnerung ein Urteil gestattet — ich hatte keine Abbildungen von gesicherten Stuckaturen des Meisters zur Hand — entschieden auf ihn hinweist. Zwischenhinein fällt der Bau der Wallfahrtskirche Steinhausen (württemb. O.-A. Waldsee) 1728—31, einer ausgesprochenen Zentralanlage von elliptischer Grundform; hier zuerst hat Zimmermann für das Gewölbe des Langhauses einen eigenen Stützenapparat aufgeboten, indem er parallel zu den Umfassungsmauern Freipfeiler in der Runde errichtete und sich infolge der Entlastung der Umfassungsmauern die für die volle Wirkung des Rokokointerieurs wesentliche Möglichkeit großer und weiter Fensterausschnitte schuf. Das System der Befensterung hat der Meister sodann am prächtigsten durchgeführt in der Wallfahrts- und Stadtkirche zu Günzburg a. D. 1735—41, wo er wiederum das Langhaus zentralisierend gestaltet hat durch Ausweitung der Mittelpartie und durch Abrundung der Ecken. Den höchsten Triumph aber feiert der Rokokogedanke in der Wallfahrtskirche Wies bei Steingaden in Oberbayern, 1746—54. Hier erscheint vollends das architektonische Gefüge »in ein System luftiger Bögen aufgelöst«, die zwischen den den Mauern frei vorgesetzten Säulen gespannt sind. Um dieselbe Zeit erbaute Zimmermann die kleine Johanneskirche in Landsberg.

Bei Wallfahrtskirchen hat man die zentralisierende Anlage häufig angewendet. Und keiner der süddeutschen Baumeister hat sie in dem Maße im Geiste des Rokoko gehandhabt wie Dom. Zimmermann. Da ist es nun von Interesse, zu verfolgen, wie sich dieser



JULES LAGAE BILDNIS DES HERRN L. LEQUIME
IX. Internationale Kunstausstellung in München 1905



MAX KUSCHEL KREUZABNAHME
IX. Internationale Kunstausstellung in München 1905

Meister das Pfarrkirchenschema zurechtlegt. —

Wer die Donautalbahn von Donauwörth aufwärts befährt, wird mit Wohlgefallen das Auge auf der Pfarrkirche der Station Tapfheim ruhen lassen. Ein stattlicher Bau mit wohlproportioniertem Kuppelturm und gut gegliedertem Westgiebel bietet sich den Blicken dar. Bauherr war das reiche Cistercienserstift Kaisheim, das hier die Ortsherrschaft, zwei Drittel vom Großzehnt und das Patronatsrecht inne hatte. Stiftungsrechnungen aus der Zeit der Erbauung haben sich nicht erhalten. Doch ist die Bauzeit festgestellt durch eine Steininschrift an der Nordostecke des Langhauses mit den Buchstaben C. A. Z. K. (Cölestin [Mermos] Abt zu Kaisheim) und der Jahrzahl 1747.

Als Baumeister kann nur Dom. Zimmermann in Betracht kommen. Sein Stil weist so bestimmte, charakteristische Züge auf, daß ein Stilgraphologe nicht in Verlegenheit kommen kann. Der Meister verrät sich in Tapfheim deutlich in den Fensterformen, in der Schweifung der Kapitelle an der Pilasterarchitektur des Außenbaues, in der Profilbildung des Gebälkes und in dem Streben nach zentraler Ausweitung des Mittelraumes, das hier freilich mehr angedeutet als konsequent durchgeführt ist.

Die Pfarrkirche zu Tapfheim überrascht im Außenbau (Abb. S. 50) durch die originelle Bauanlage, durch die sehr sorgsam durchgeführte Pilastergliederung mit dem reichprofilierten Kranzgesims und durch die reiche und gefällige Umrißlinie des Fensterausschnittes. Man glaubt auf den ersten Blick, wenn man sich von Nordosten her der Kirche nähert, eine wohlentwickelte Querschiffanlage vor sich zu haben. Östlich vom Langhaus, an der Nordseite des Chores springt ein Querbau von der Höhe des Hauptbaues kräftig über die Fluchtlinie des Langhauses und noch mehr über die des eingezogenen Chores vor. Bald überzeugt man sich indes, daß es sich hier nicht um ein eigentliches Querschiff handle; denn an der Südseite des Chores nimmt der Turm die Stelle des Querschifflügels ein. Der Querbau im Norden des Chores birgt in zwei Geschossen unten die Sakristei, oben ein

Oratorium. Zimmermann hat also durch den Querbau geschickt und originell das Problem gelöst, diese Räumlichkeiten mit einem einschiffigen und eintürmigen Kirchengebäude architektonisch zu einer Einheit zu verschmelzen. Zugleich verleiht er dadurch dem Ostbau der Kirche ein imposantes Aussehen.

Östlich von Querbau und Turm ist der Chor hinausgebaut, in reinem, prächtig geschwungenem Halbrund schließend.

Alle Verhältnisse des Außenbaues sind vorzüglich zu einander gestimmt und gewähren dem Auge eine vollkommene Befriedigung. Es weht ein Hauch edlen Renaissancegeistes aus dieser Harmonie der Proportionen.



PFARRKIRCHE ZU TAPFHEIM, OSTPARTIE

Trefflich und klar baut sich auch der Turm in drei sich verjüngenden Vierecksgeschosse auf, das mittlere mit konvex abgerundeten das obere über geschweiftem Gesimse mi kräftig konkav eingezogenen Ecken, darübe eine vierseitige, an den Ecken abgeschrägt Zwiebelkuppel; das Ganze ein sehr gefällige und originell behandeltes Bauwerk.

Am Langhaus ist die mittlere Partie, selbs geradlinig verlaufend, durch geschwungen Übergänge um ein Geringes vorgesetzt. Di Westfassade, zugleich Eingangsseite, zeig einen barocken Volutengiebel von gut ge gliederter Umrißlinie. Der Portalbau ist un vollendet geblieben und war von vornherei schwächlich angelegt; Fernwirkung konnt bei den Terrainverhältnissen nach diese Seite hin nicht beabsichtigt werden.

Wohl aber ist die Ostpartie darau berechnet, dem ganzen Dorf zu bedeut samer Zierde zu dienen. Sie legt sic der breiten Straße, zu deren Seiten di Wohnhäuser gelagert sind, als Abschluß vor. Tapfheim ist ein »Straßendorf« in langer Reihe schließt sich Siedelung an Siedelung, alle mit der Giebelseit der Wohnräume der Straße zugekehrt Konnte also das Gotteshaus infolg dieser auf die ursprüngliche Besiedelung zurückgehenden Anlage — die, neben bei bemerkt, für das hohe Alter de Straße, für ihr Vorhandensein vor de Gründung der gewiß alten Niederlas sung spricht — nicht den Mittelpunk des Dorfes bilden, so wollte man ihn doch den vorzüglichsten Platz sichern Man errichtete also die Kirche als End und Zielpunkt der ganzen Ansiedelung auf sie führt alles hin, sie setzt der Be wegung das Ziel, und, an das End einer langen Doppelzeile gestellt, zu gleich etwas erhöht und den breite freien Straßenraum zwischen den zwe Häuserreihen abschließend, beherrsch sie mit ihrer Ostfront die ganze Siede lung. Auf diese dominierende Stellung hat Zimmermann Rücksicht genommen ihr zuliebe hat er gerade die Ostparti so reich gegliedert, so imposant ausge staltet. Es war dem 19. Jahrhunder vorbehalten und — einem königliche Bauamt, den prächtigen Anblick durc ein quer vorgelegtes amtliches Gebäud so gründlich als möglich zu zerstören Man muß nunmehr die Dachböden de Häuser aufsuchen, will man sich übe die Absichten des Baumeisters kla werden!

Chor und Langhausseiten werden durch eine stattliche, maßvoll ausladende Pilasterarchitektur mit reich abgestuftem korinthisierendem Gebälk aufs glücklichste belebt. Lisenenartige Streifen mit Kämpfergesimsen umziehen die Fenster und machen nach guter Rokokoart bei den geschweiften Fensterausrisses fest: er ist durch Bündelpilaster ausgezeichnet, während sonst einfache Pilaster angeordnet sind, und die sehr stattlichen Fenster (von 5,60 m Höhe und 1,80 m durchschnittlicher Breite), zwei auf jeder Seite des Mittelraumes, haben hier die für Zimmermann so charakteristische geschweifte Ausschnittform



PFARRKIRCHE ZU TAPFHEIM
Stuckaturen an der Deckenwölbung

chnitten, die mit geradlinigen wechseln, getreu-ich alle Schwingungen der Umrißlinie mit. — Die Maßverhältnisse des Innen-aumes sind gut. In wohliger Weite dehnt ich der Gemeinderaum aus. Etwas kräftigere Iöhenentwicklung würde ihm freilich zu tatten kommen. Die Gesamtlänge der Kirche eträgt 38 m, wovon 14,30 auf den Chor ent-allen; die Breite des Langhauses 13,30, die es Chores 8,55 m; die Höhe 12,50 m. Der Chorbau ist mit dem Langhaus aufs innigste erbunden durch die konkave Schwingung er Einziehungslinie.

Der auch im Innern etwas erweiterte Mittel-aum des Langhauses hält den zentralen Ge-anken auch in der Gliederung des Auf-

(oben halbkreisförmiger Abschluß, darunter henkelförmige Ausweitung, darauf geradlinig abwärts, im untern Drittel eine kleine, geradlinig verlaufende Erweiterung und als unterer Abschluß zwischen seitlicher, konvexer Einziehung ein Segmentbogen). Die Deckenwölbung des Langhauses (Lattengewölbe) ist im Korbbogen mit Stichkappen geführt und entbehrt der architektonischen Gliederung; über das Chorquadrat legt sich eine auf Hängezwickeln ruhende Flachkuppel, über der Apsis wölben sich drei Kappen.

Die Dekoration des Innern durch Stukkatur und Freskomalerei ist nicht gleichwertig. An der Stuckierung war ohne Zweifel Dom. Zimmermann beteiligt. Seiner Art ent-

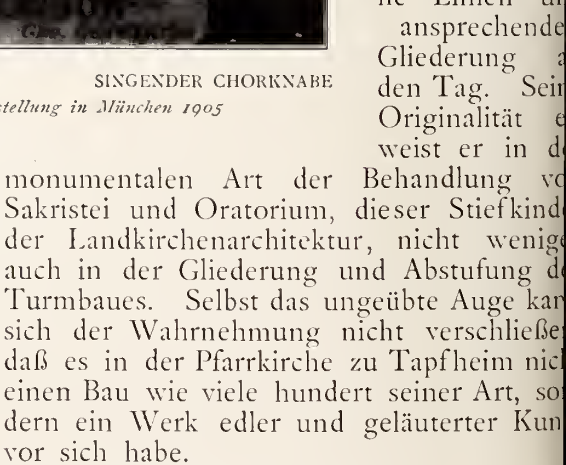
spricht die sehr dekorative Behandlung der Pilasterkapitelle mit den nach einwärts gekehrten Voluten, die schwungvolle Stuckbekrönung über den Fenstern und die äußerst flotte Wappenkartusche über dem Chorbogen. Auch die übrigen Stuckaturen des Langhauses dürften von ihm herrühren. Vorherrschend ist das Muschelmotiv in leichten, zierlichen Formen mit scharf gezackten Rändern. Daß die Stuckatur allzu spärlich auftritt, daß sie nicht mit der für Dom. Zimmermann geradezu bezeichnenden Virtuosität die Aufgabe der Vermittlung zwischen dem architektonischen Aufriß und der dekorativen Behandlung der Dekke übernimmt, wie in Steinhausen, Günzburg und Wies, wo eine dekorativ gehaltene Giebel-, Balustraden- und Gesimsarchitektur in Stuck zugleich den Rahmen des Deckenfreskos bildet, daran ist ohne Zweifel die Sparsamkeit des Bauherrn schuld, der für die Dekoration nicht jene Mittel bereit stellte, mit denen Zimmermann zu rechnen gewohnt war.



GEORGINE SCHWARTZE SINGENDER CHORKNABE
IX. Internationale Kunstausstellung in München 1905

Die Ausmalung in Fresko besorgte Anton Enderle in Günzburg (Mittelfresko bezeichnet: Anton Enderle pinx.), den wir hier wiederum, wie einige Jahre vorher in der Frauenkirche zu Günzburg, mit Dom. Zimmermann in Verbindung sehen. Da die Gurtbogen fehlen, so erwartet man ein die ganze Langhausdecke einheitlich zusammenfassendes Gemälde; aber es ging wohl über die Kräfte dieses mäßig begabten Malers, eine so große Fläche künstlerisch zu bewältigen, und so hielt er sic an das damals schon etwas veraltete Schem drei getrennte Fresken an die Decke z malen, wovon das mittlere größeren Umfan hat. Fresken in der Flachkuppel des Chor und deren Hängezwickeln, in den Stichka penzwickeln und an den Brüstungen d beiden Emporen vervollständigen den male schen Schmuc ohne jedoch a dem auf ein and res Dekoration schema berechn ten Langhausg wölbe alle leere Flächen banne zu können. —

Zimmerman hält im Pfarrki chenbau zu Taр heim an dem f diese Gattur von Kirchenba ten traditionelle Longitudinalba fest und b schränkt sei zentralisierend Tendenz auf e leichtes Vorse zen des Mittelra mes und die r chere Ausgest tung des Aufriss innerhalb di ser Mittelparti Er legt, namen lich im Auße bau, einen fein Sinn für harm nische Maßve hältnisse, sch ne Linien u ansprechende Gliederung a den Tag. Sei Originalität e weist er in d monumentalen Art der Behandlung v Sakristei und Oratorium, dieser Stiefkind der Landkirchenarchitektur, nicht wenig auch in der Gliederung und Abstufung d Turmbaues. Selbst das ungeübte Auge ka sich der Wahrnehmung nicht verschließe daß es in der Pfarrkirche zu Tapfheim nic einen Bau wie viele hundert seiner Art, so dern ein Werk edler und geläuterter Kun vor sich habe.



Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer; Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.

GRAZER KUNSTBRIEF.

Die vom Verein der bildenden Künstler Steiermarks im Kulturhistorischen- und Kunstgewerbe-Museum zu Graz veranstaltete Frühjahrsausstellung ist durchweg nur auswärtigen Gästen eingeräumt worden. Die steiermärkischen Künstler beabsichtigen erst im Oktober in corpore ihre Schöpfungen dem Tageslicht der Öffentlichkeit anzuvertrauen. Den Glanzpunkt des diesjährigen Künstlerstelldicheins bildet die 91 Stücke umfassende Sammlung des Wiener Malers A. Heilmann.

Es tritt uns in ihm sozusagen ein Landschafter der »alten Schule« entgegen, doch als einer, der etwas kann, und der sich schließlich durch redliches Ringen zu einer beachtenswerten Höhe des Könnens emporgearbeitet hat. Jedenfalls könnte mancher der jüngsten Farbenvirtuosen von der strengen Selbstzucht einer solchen ehrlichen Künstlernatur vieles lernen, deren letzte Schöpfungen sogar fortschrittliche, moderne Ansprüche vollauf zu befriedigen vermögen. Die Kollektion enthält bei ihrer Reichhaltigkeit freilich auch manches Mittelgut. Aber gerade deswegen ist sie im höchsten Grade instruktiv, weil sie uns einen klaren Einblick in das folgerichtige Werden des Künstlers gestattet. Heilmann scheint als fleißiger Zeichner begonnen zu haben. Und zwar bevorzugte er offenbar die pastose Gebeweise der Kohlezeichnung. Blätter wie »Vor dem Gewitter«, »Ein feindlicher Angriff«, »Wintersnot« u. s. w. gehören zu den Erstlingen auf diesem Gebiete. Doch schlagen sie trotz mannigfaltiger Anklänge an die geschickte und geleckte Mache unserer früheren Familienblatt-Illustrationen bereits gewisse Töne an, die auf Ausbildung einer selbständigen Eigenart hindeuten.

Eine große Zahl früher Aquarelle sind als tüchtige Übungen anzusehen, den Geheimnissen der Farbe, des Lichtes und der Luft auf die Spur zu kommen. Es steckt noch viel Farbenscheckigkeit ohne jene zarten Übergänge, wie sie das Wesen des Aquarells erfordert, noch wenig persönliche Tiefe in diesen Versuchen. Studienreisen in italienischen Gegenden scheinen jedoch bald in dieser Beziehung auf des Künstlers Schaffen läuternd eingewirkt zu haben. Einen erfreulichen Fortschritt von der getupften Buntheit zu einer weichen, duftigen Farbengebung kennzeichnen z. B. Blätter wie »Alter Brunnen in Perugia«, »Ansicht von Ragusa« usw. In diesem Streben scheint den Künstler seine immer reger werdende Beschäftigung mit der Tempera- und Pastellmalerei wesentlich unterstützt zu haben.

Mit geklärtem Blick erschaute er nunmehr auch Motive der Heimat in einem ganz andern Lichte. Bilder wie »Das obere Ennstal«, »Gewitter am Zellersee«, »Waldinneres«, »Der steirische Erzberg«, »Abendstimmung« usw. sind treffliche Früchte dieser Erkenntnis. Sie zeigen auch im Gegensatz zu den mit peinlicher Sorgfalt bis ins Detail ausgeführten Erstlingswerken Heilmanns wachsenden instinktiven Scharfblick, beim rechten Zeitpunkt den Rat des alten Apelles vom »manum de tabula« zu befolgen und die weitere Ausgestaltung des Gemäldes abzubrechen.

Und waren frühere Arbeiten getreue und saubere Abschriften der Natur, so gelingt es Heilmann in seiner späteren Schaffensperiode, Naturausschnitte mit jenem Hauch zu beseelen, der aus den Tiefen poetischer, rein künstlerischer Empfindung stammt. Sie gleitet über das Nebensächliche hinweg und arbeitet in großen, typischen Zügen auf tiefgründige Stimmungswerte hin. Bilder wie das von violetten Abendschatten umwobene »Schloß Leopoldstein bei Eisenerz«, die Temperaschöpfung »Dämmerung auf der Rax«, die sich durch feinabgewogene Abtönung des letzten Lichtscheines und durch meisterhafte Modellierung der Gebirgsstruktur auszeichnet; ferner »Der Gosausee mit dem Dachstein« voll geisterhafter Alpenmajestät, und das melancholische Stimmungsgemälde »Im Haunsbergermoor bei Salzburg« gehören zu den besten Leistungen.

In dieser farbenfrohen und temperamentvollen Schaffensperiode erinnerte sich nun der Künstler der Kohlezeichnungen seiner Frühzeit und erreichte dadurch, daß er Kohlezeichnungen farbig bemalte, Wirkungen zartester Durchsichtigkeit und Duftigkeit. Wir heben von diesen eigenartigen Farbengesichten besonders folgende Bilder hervor: »Der Dachstein von der Zwieselalpe aus«, und »Die Berneralpen vom Stanserhorn«.

Die erwähnten Malweisen, denen sich noch gute Proben in Gouachetechnik zugesellen, sagen Heilmann besonders zu. Doch auch in seiner Entwicklung als Ölbildmaler kann man das gleiche redliche Ringen verfolgen. Von noch ziemlich konventionellen, an bekannte und vielverbreitete Öldrucke erinnernden Bildern wie »Auf der Scheibalpe am Bösenstein«, »Das Krimmler Achental«, »Mondnacht« (schon besser), führt der Weg aufwärts zu den Höhen, die seine im besten Sinne modernen Gemälde »Abend im Wienerwald« und »Aus Südtirol« einnehmen.

Der weitaus beste Landschafter der Ausstellung ist der Engländer E. H. Compton, der nur ein Aquarell »Ampezzotal, Monte Nuvolaun« beisteuerte. In der scharfäugigen Gewissenhaftigkeit, mit welcher er einen von zartem Höhenduft umflossenen Gebirgsgrat aus der spröden, weißen Papierfläche herausgearbeitet hat, gemahnt er an Turners hoheitsvolle Hochgebirgslandschaften und an Ruskins, dem letzten Grund der Dinge nachforschenden Späherblick. Das Spiel des Lichtes auf tausend Zacken, Schrofen, Blöcken und mit grünen Moosflechten bedeckten Schutthalden und das wundersame Spiel farbiger Schatten in den dem rieselnden Sonnenglast abgewandten unzähligen Fältchen, Runsen, Spalten und Schluchten eines Gebirgskammes hat er trefflich der Natar abgelauscht. Sein Werk atmet jene kühle, würzige Höhenluft, jene ergreifende Stille der Einsamkeit, die nur etwa von dem Schrei eines Raubvogels oder durch das Glockengetön einer weidenden Schafherde unterbrochen wird.

V. Hawličeks Landschaften zeugen von ernsthaftem Naturstudium, das von starkem, eigenartigem Empfinden durchgeistigt wird. »Die Bergwiese bei St. Maria in Wolkenstein mit der Sellagruppe« mit der Farbenpracht unzähliger, über tiefem Rasengrün schwebenden Feldblumen zeigt des Künstlers Wollen und Können von seiner besten Seite.

Wenn auch nicht gerade originell, so doch ansprechend in der Auffassung und tüchtig in der Technik sind E. Pendls Aquarelle: »Feste Lichtenstein bei Mödling«, »Kirche in Weißenkirchen in der Wachau«, »Partie bei Kitzbühel«.

Aus einem Reigen äußerst geschickter Naturalisten, deren manuelles Schaffen hart an die Effekte photographischer Präzision grenzt, die aber über den Mangel an künstlerischer Tiefe nicht hinwegzutäuschen vermögen, leuchtete mir eine kleine Gruppe stiller Farbenpoeten von ganz eigenen, künstlerischen Vorzügen in die Augen. Solche Gaben sind in unseren modernen Ausstellungen meistens sehr spärlich gesät und wirken dann wie ein Labetrunk aus einem kühlen Bergquell.

Ernst Payer hat in seiner »Alten Taverne« eine Nachtstimmung voll anheimelnden Heimatzaubers dargeboten: eine dunkle Gasse, durch die ein ehrsamer Bürger schreitet, mit altertümlichem Erkerhause, aus dessen Fenstern sich ins Dämmerdunkel Lampenlicht ergießt, welches das Regennaß der Wagengleise aufschimmern läßt. Besonders stimmungsvoll ist des Künstlers auf grobkörniger Leinwand gemaltes Pastellbild »Wiesennebel«. Aus einem feuchten, von Schilfgras durchwobenen Wiesengrunde steigen bläuliche, vom

letzten Abendgold zart angehauchte Dunstschleier empor und schlingen flatternde Bänder um düstere Föhren. Droben hinter einem sanft ansteigenden Rasenwall ragt in verschwommenen Umrissen ein dunkles, stilles Gehöft empor. Ein gewiß einfaches Motiv! Doch gerade in der Art, wie es das Künstlerauge schaute, liegt ein eigener Zauber.

Zu den besten Malerpoeten dieses kleinen Kreises zählt auch Ferdinand Brunner. Fernensehnsucht blickt uns aus der tiefen, sonoren Farbenharmonie seines »Sommernachmittags« mit verträumten Augen an. Im Vordergrund des köstlichen Bildes bildet ein Baum mit tief überhängendem Gezweig und seinem Schatten einen wirkungsvollen, dunklen Rahmen für den Ausblick auf eine tiefgrüne, sonnige Wiese. Ein Bach windet sein blaues Band durch ihren Blumenteppich. Er strebt den am fernen Horizont emportauchenden dämmerblauen Bergen zu. Das Heitere der Farbengebung wird noch bedeutend verstärkt durch das vom Sonnenglanz bestrahlte Weiß einer Schar von Gänsen, die sich vor dem Baume gravitätisch im Grase ergehen. »Villa Falconieri« offenbart Brunners feinfühlige Farbensichtigkeit in der meisterhaften Wiedergabe warm-violetter, zwischen Gartenmauern webender Schattentöne. Das Aquarell »Die Mühle« zeigt ein anspruchsloses, doch stimmungsvoll behandeltes Sujet.

In breiten Flächen, die sich aber im Auge des Beschauers zu malerischer Gesamtwirkung zusammenfügen, ist A. Pölls Ölbild »Stilles Wasser« geschaffen. L. Douzette, dessen poesievolles Bild »Maiabend« jüngst weiteren Kreisen bekannt geworden ist, bietet eine in der Beobachtung silberglitzernder Lichtreflexe auf spiegelndem Wasser bedeutsame Aquarellstudie »Überschwemmte Wiese bei Mondbeleuchtung«.

Dem Zauber herbstlicher Farbenakkorde widmete Hugo Darnaut seinen künstlerischen Blick. Besser als seine etwas zu bunte »Johanneskapelle in Plankenberg« gefällt uns seine »Aulandschaft«. Mit einfachen Mitteln wird hier eine große Wirkung erreicht: Die Spiegelung goldgelber Blättermassen auf stillem, dunklem Gewässer.

Charakteristische Salzburgertypen stellte Theodor Com. Ethofer aus, die zum größten Teil trefflich in der Erfassung charakteristischer Physiognomien und Allüren sind. Einer Kunst im höchsten Sinne sind natürlich diese vielfach an Photographenposen erinnernden, stark dekorativen Vorwürfe nicht beizuzählen. Sie würden auch, in kleinerem Format ausgeführt, viel mehr gewinnen. Ethofers Porträtskizze einer Dame vollends ist in zeichnerischer Beziehung und in der Wahl der Farben völlig verfehlt.

Über E. Ameseders Malweise habe ich mich bereits anläßlich der Frühjahrsausstellung im Prager Rudolfinum geäußert. Nach Graz sandte er eine seiner schwächsten und flüchtigsten Arbeiten: »Im Hafen von Comogli«.

Eine reichhaltige Sammlung flott gezeichneter, aber fast durchweg an die verblüffenden Effekte der photographischen Momentcamera erinnernder Skizzen hat W. Gause zusammengestellt. Sie sind wohl fast alle als Illustrationen von Familienblättern bereits veröffentlicht worden?

Der einzige plastische Bronze- und Gipsbildner der Ausstellung, C. M. Schwerdtner, ist mit einer Reihe sehr ansprechender Statuetten und Gruppen vertreten. Meisterwerke moderner französischer Plastik scheint er mit Vorteil studiert zu haben. Doch hat er dabei seine deutsche Eigenart bewahrt. Als besonders lebensvoll und frisch anmutende Schöpfungen heben wir folgende Stücke hervor: »Geiger«, »Wiener Flitscherln«, »Dame im Wind«. Die Bronze »Liebende«, die ich für die beste Probe seines Könnens halte, ist trotz großer Schlichtheit voll poesievoller Stimmungskraft. Unter de Medaillen und Plaketten Schwerdtners zeichnet sic das in Silber getriebene »Damenporträt« durch zartes Linienführung, weiche Modellierung und treffliche Ve teilung der Glanzlichter aus.

Im ganzen und großen machte die Ausstellung a gesehen von den erwähnten erfreulichen Darbietunge den Eindruck, als ob die sich beteiligenden Künstl geglaubt hätten, für das Kunstbedürfnis des von de eigentlichen großen Kunstzentren weit abliegenden Gr seien Werke zweiter und dritter Güte gut genug. Hoffer lich beweisen uns im Oktober die einheimischen Künstl der grünen Steiermark durch die besten Proben ihr Könnens, daß man in Graz höhere und höchste A forderungen feinen Kunstgeschmackes zu stellen ur zu befriedigen gewohnt ist. Möchte vor allem einm die höchst eigenartige, malerische Umgebung der La deshauptstadt ihre farbenfrohen Sänger finden. Der die steiermärkischen Künstler haben es durchaus nic nötig, zur Motivjagd nach Dachau oder nach Worp wede zu pilgern.

Graz Dr. Bernhard Patzak

JEAN JACQUES HENNER

In einem Alter von 76 Jahren nahm ihm am 22. J d. J. der Tod den Pinsel aus seiner kunstgeübten Han Im Elsässischen, zu Bernweiler unweit von Belfort, g boren, stellt er eigentlich ein Verbindungsglied zwisch dem geistigen Leben Frankreichs und Deutschlands d Trotzdem er seine ganze Lebenszeit in Frankreich v brachte, blieb er doch ein echter Alemanne mit seine kräftigen, gedrungenen Körper, seiner unfranzösisch Langsamkeit und seiner Wucht in der Konversatio Die Liebe zu seinem Vaterlande verließ ihn sein ganz Leben nicht, sein Traum, ein recht großes Stück d heimatlichen Scholle sein Eigen zu nennen, verwirklich sich. Henner kaufte in Bernweiler Grundstück um Grun stück, nur der eine große Schmerz blieb ihm: das b scheidene Häuschen, in dem er als Sohn eines klein Beamten das Licht der Welt erblickte, konnte er v dem Eigentümer nicht erwerben. Jahr für Jahr v brachte Henner dort den Frühling. Am 5. März 18 geboren, fühlte er schon in seiner Kindheit die Lu zum Zeichnen, alle Wände im Dorfe bekritzelte er n verschiedenen Zeichnungen und fand bei seinen Elte Verständnis für die Entwicklung des Talents. Hart w seine Jugend, wenn man bedenkt, daß der kleine Jun Tag für Tag acht Kilometer weit in die Schule na Altkirch laufen mußte. Später kam er für einige Z nach Paris zu Drolling und Piquot, aber der M und Zeichenunterricht mußte bald unterbrochen werde weil der Künstler erkrankte und auch seine schwer krankte Mutter der Pflege ihres geliebten Kindes b durfte. Mehrere Jahre verbrachte er nun in der Heim für fünf oder zehn Franken das Stück Porträt maler deren viele sich noch heute in Bernweiler, Altkirch u Mühlhausen befinden. Nach dem Tode seiner Mut kehrte er nach Paris zurück und erwarb in der Klas von Ingres mit dem Gemälde »Adam und Eva find den Leichnam Abels« im Jahre 1858 den Rompre Seither malte er Heiligenbilder, akademisch-idyllisc Szenen in ländlicher Umgebung und zahlreiche Porträ Seine leuchtende Behandlung des menschlichen Körpe zeigt sich besonders in seinen Akten mit ihrem ga eigenartig verschwommenen Milieu. Die berühmtest Bilder von ihm sind eine »Susanna im Bade«, die »Quelle die sich im Musée Luxembourg befindet, und eine in R produktionen massenhaft verbreitete Elsässerin. Seit de Jahre 1889 war Henner als Nachfolger Cabanels Mitgli der Akademie der schönen Künste. Wegen der v

ehm einfachen Auffassung seiner Frauenporträts war lenner einer der beliebtesten Bildnismaler von Paris.)er sinnliche Reiz, das verschwommene Kolorit und ie elegische Stimmung seiner Werke sicherten ihm trotz er Wandlungen des französischen Geschmackes eine leibende Popularität und die verdiente Wertschätzung.

K. H.

BERLINER KUNSTBRIEF

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

Mehr und mehr bekommt die Berichterstattung über Kunst damit zu tun, daß aus den Wellen der Misch- usstellungen einzelne Individualitäten und Gruppen em- orsteigen. Auch heute ist es uns möglich, mit Singu- irem und Individuellem zu beginnen.

Eine solche Einer-Ausstellung war in der letzten Zeit ie von W. Rudinoff in Caspers Kunstsalon. Der ünstler hatte sich durch das Gemälde eines Christus- opfes bekannt gemacht (zumal auf einer Ausstellung ı der Crafton-Galerie zu London). Nun lernen wir ıhlreiche Zeichnungen, Radierungen usw. von ihm ennen. In weiteren Kreisen scheint man auf ihn noch enig aufmerksam geworden zu sein, während er in ngeren bereits viel Anklang haben dürfte. Sein Christus- opf, mehr pikant als weihevoll, findet sich hier als adierung wieder, in einer mehrfarbigen und in einer infarbig roten Behandlung. Rudinoffs graphische Kunst t nicht die breitflächige anderer, z. B. H. Liesegangs. eine Stärke liegt in der Konzentrierung dünner Linien- ige auf die Hauptstelle des Objektes hin. Diese Züge nd meistens sehr temperamentvoll bewegt, von einer lottheit, die dem einen als dilettantische Oberflächlich- eit, dem anderen als die stärkste Meisterschaft erscheinen ıag. Der Künstler ist vielseitig genug, um auch in nderen Formen zu wirken. Die Kunst des Schattens, B. in den Bildern dunkler Hafenlandschaften, erreicht ei ihm eine beträchtliche Höhe. Im ganzen ist er ıehr impressionistisch als naturalistisch, mehr subjektiv ls objektiv zu nennen; etwas Manet und besonders)egas steckt in seinen Darstellungen. Er liebt die tech- ischen Experimente und läßt uns gern in die Natur- eschichte seiner Abdrücke hineinblicken. Die seit iniger Zeit immer beliebter werdenden einfarbigen Gra- hiken, die »Monotypen«, sind auch hier zahlreich; so B. ein Selbstporträt, ein »Segelboot und Kohlen- ampfer«, ein »Mondaufgang« usw. Mit besonderer orliebe bringt er ein und dasselbe Werk mit und ohne arbe. So z. B. »Blick aus dem Fenster meines Ateliers ı Paris«: einmal schwarz, und dann farbig Aquatinta; Der Leser« einmal schwarz, einmal farbig. Zahlreiche orträts begegnen uns: vom Maler und Radierer Th. Stein- n in Paris, von der spanischen Tänzerin Anita la Feria, on dem Londoner Maler Douglas Almond und ver- chiedenartige Selbstporträts. Sein Bestes dürften doch mperamentvolle Pariser Figuren und Szenen sowie ıarine Dämmerungslandschaften sein, das Schwächste eine Malerei, obschon sein Heimatsaufenthalt Järshagen ı Pommern aus einem freundlichen Gemälde zu uns spricht.

Ein recht beachtenswertes Seitenstück zum franzö- schen paysage intime lernten wir in der Sonderaus- tellung von Alice Plehn kennen. Ihre Kopien nach lteren Klassikern und nach mehreren von jenen Fran- osen seien bloß erwähnt. Dagegen leistet sie Selbst- ändiges in Landschaften, deren Hauptmotive Dämme- ungen am Wasser, Schiffe im Nebel, Mondstimmungen, unkle Straßen usw. sind. Ihr Barbizon ist anscheinend er am Kanal gelegene Nordseeort Etaples.

Der Bildhauer Harro Magnussen, bekannt durch emerkenswerte statuarische Beiträge zur neueren preu- ischen Geschichte, gab vor kurzem ebenfalls eine Privat- usstellung. Bildnisbüsten, großenteils mit farbiger, oft echt naturalistischer Behandlung, dürften das Wichtigste sein. Einige norddeutsche Dichter, dann besonders Georg der Fromme von Brandenburg-Ansbach sind Objekte seiner Darstellung. Eine überlebensgroße Büste von Lionardo da Vinci, mäßig getönt, in Renaissanceformen umrahmt, verdient noch eine besondere Hervorhebung.

Die Bekanntschaft mit einer Reihe Münchner Künst- ler, vermittelte uns wiederum die kleine, aber fruchtbare Kunstausstellung des Warenhauses Wertheim. Lucie Pelling Hall trat quantitativ und qualitativ besonders hervor. Max Giese erinnert mit seinen Landschaften wie »Münchener Hochebene« u. dgl. an E. Schleich und E. Bracht. Johann Hendrik von Mastenbroek bringt virtuos ausdrucksvolle Aquarelle von Hafenbildern. Richard Thierbach versteht die Kunst der Fernblicke in seinen Werken wie »Unterharzlandschaft«. Ernst Scharstein zeichnet sich durch eine leise Stilisierung seiner Landschaft »Videamus« aus. Wir nennen noch Landschaften von Rich. Hartmann, Paul Hey und Vict. Weichhardt, mehrere Porträts, besonders von Alex Marks, und schließlich eine »Mittagsruhe« von Otto Piltz.

Auch unser Künstlerhaus bringt gern Individuen und individuelle Gruppen. H. Richter-Lefensdorf ist einer von den Frühvollendeten, die des Künstlers Erden- wallen nicht mehr tragen konnten. Seine Nachlaß-Aus- stellung zeigte etwas unheimlich Stilles in den einzelnen Landschaften, dabei eine besondere Kunst in der Dar- stellung von Baumzweigen usw., eigentümliche Hellig- keiten im Schnee u. dgl. mehr. Eine Nachlaß-Ausstel- lung des von uns mehrfach gerühmten H. Kohnert blaßte dagegen merklich ab. Besser hielten sich die niederrheinischen Landschaften mit schönem Herbstlaub von dem schon erwähnten H. Liesegang; dann ein einzelnes interessantes Gemälde »Geburtstag im Hospitz« von H. Mieth und reichhaltige Radierungen von Otto Protzen.

An derselben Stelle wurde im Sommer eine Aus- stellung der Vereinigung St. Lucas aus Amsterdam ge- boten. Ihre Bilder zeichnen sich besonders durch die feinen Helligkeitsstufen von Farben aus. Sie enthalten Straßenbilder aus holländischen Städten, Kombinationen von Genre und Stilleben, von Stilleben und Interieurs; dann mehrfache Landschaften der Jahreszeiten. Ein be- sonderer Künstler der Helligkeitsstufen ist Co. Breman, so mit seinem überraschend hellen, eigenartig pointil- listischen Bauernhof; dazu ein »Nebel in Holland« und ein »Mutterglück«, das aus einem Lichtproblem mit etwas unklarer Zeichnung besteht. Wir nennen in der Reihenfolge des Bemerkenswerten weiterhin eine »Polder- landschaft« von J. H. Wysmuller, reichhaltig und doch gut einheitlich; ähnlich, nur kleiner, ist die »Morgenstimmung« von J. C. Ritsema. Wiederum in gut beobachtetem Zimmerlichte schwimmen die Inte- rieurszenen von H. M. Krabbé: »Mutter und Kind«, der »Ziehhund«, »Spielerei«; etwas antonwernerisch macht sich seine »Beerdigung eines jungen Matrosen mit mili- tärischen Ehren«. Zwei Tauwetterbilder bringt H. A. van Oosterzee, dann erscheinen ein »Frühling« mit Hel- ligkeitsstufen in Grün von F. Mondriaan, ein in ana- loger Weise goldbrauner »Herbst« von Pieter ten Cate, und ein »Novembertag« in Grau und mattem Grün von A. M. Gorter. In der Porträtkunst steht die längstbe- kannte Therese Schwartze voran; Jan L. Kleintjes mit einem beachtenswerten »Gelderischen Mädchen« und Lizzy Ansingh, letztere mit skizzenhafter Darstellung, schließen sich an. Auch Graphisches im engeren Sinn ist dazu ausgestellt. H. J. C. Heyenbrock überrascht in seinen Aquarellen durch die Darstellung von rot- glühendem Eisen u. dgl.; J. M. Graadt van Roggen bringt Radierungen von Landschaften, von Stadt und Haus, und W. J. Dingemanns figürliche Radierungen.

Schließlich gelangen wir zu unseren gewöhnlichen

Kunstsalons, die sich doch wieder bemühen, selbständige Gruppen vorzuführen. Be Schulte gab es vor einiger Zeit zahlreiche Düsseldorfer. Eine erste Stelle unter ihnen scheint uns Jesse Gooßens zu verdienen, mit seinem impressionistisch gehaltenen Bilde »Das Kind« und mit seiner »Mutterfreude«. Peter Philippi macht hier einen besseren Eindruck als durch seine Genrestücke in der »Großen«. H. Liesegang begegnen wir hier wiederum. W. Petersen interessiert durch seine Darstellungen eines Regenwindes unter dem Motive »Begräbnis«, etwas weniger durch seine Porträts. L. Keller zeigt beachtenswerte Porträts und Akte, R. Böninger Kinderporträts, G. Marx u. a. ein »Gartenkonzert«, allerdings etwas gartenlaubig, H. Heimes einen »Winter« u. a., R. Huthsteiner einen »Sonntagmorgen«, nicht zu sprechen von längst Bekannten, wie Claus Meyer. Einige Künstler, die gleichzeitig ausstellten, gehörten anscheinend nicht zu den Düsseldorfern: R. Hartmann mit einer guten »Wasserlandschaft« u. a., J. Koganowsky mit süddeutschen Landschaften, A. Wex mit Alpenaussichten, E. Bernard mit Venezianer Frauenbildern, ohne tieferen Ausdruck, und A. C. v. Otterstedt mit etwas aufdringlichen mythologischen und ähnlichen Bildern. Schlichter mutete an: ein »Mädchenporträt« von B. Zickendraht und Porträts usw. von Th. Bonenberger.

Kurz nachher stellten bei Schulte mehrere Münchner aus. Ein Freund Leibls, J. Sperl, bringt uns den Meister auch durch die Wahl von Landschaften aus dessen Aufenthaltsorten in Erinnerung. Sodann gab es wieder die Ehrung eines Verstorbenen: G. Dickerts, von dem wertvolle Bilder von Tieren in Bauernhöfen usw. zu sehen waren. Anmutige Landschaftszeichnungen mit Märchenszenen und auch effektvolle Landsch ftsmalereien mit viel Laub, Licht und Schatten führte Marie Bock vor. Mit großen Flächenelementen arbeitet H Eißfeldt seine Landschaften, die insbesondere gut Figuren ins Licht zu stellen wissen; mit einfarbigen Nuancen treten uns die Landschaften von E. Wenk entgegen. Farbige Zeichnungen aus dem Berliner Kaiser Friedrich-Museum erwähnen wir ohne den Namen der Künstlerin, am besten kommentarlos. Dagegen müssen wir hier einige altbekannte Namen etwas mehr betonen. Eine große Kollektion von Albert v. Keller erfreut uns ganz besonders durch mehrere Porträts, die diesmal mehr als sonst von ruhiger Würde sprechen. Unter den übrigen Bildern verdient die »Glückliche Schwester« hervorgehoben zu werden. Die Kunst A. Hengelers bringt sich uns in Erinnerung durch seine gemütlich-lieblichen Bilder »Frühling« und »Amor auf weißem Reh«. Ein seit längerem Verstorbener, Adolf Lier, wird uns wieder beschäftigen, wann wir über die historische Landschaftsausstellung der »Großen« berichten.

An derselben Stelle war von Edmund May der »Entwurf zu einem Grabdenkmal« zu sehen. Das Werk, aus zehn Aquarellen bestehend, will nicht »stilrein« sein; es ist allerdings vorwiegend ägyptisch und griechisch. Die Art und Weise, wie der Künstler es aus einer Felslandschaft am Meere herauswachsen läßt, sowie die großen Züge der Innenanlage verdienen Beachtung.

Bei Keller & Reiner zeigte eine Sammelausstellung von Werner Schuch seine Begabung für Szenen aus der deutschen, speziell der preußischen Kriegsgeschichte. Kräftige Sturmbewegungen gelingen ihm sehr gut, auch in seinen verschiedentlichen Bildern des Ahasver und des Todes. Daneben fiel uns eine Reihe von Landschaften von Retzlaff auf.

Im festesten Gleise bleibt der Salon Cassirer. Monet und Manet, Valloton und van Gogh, Cézanne sind dort jetzt wieder die Lieblinge. Neben ein paar charakteristischen Böcklins verdient noch eine Landschaft des Sezessionshauptes M. Slevogt Erwähnung.

ZUR RESTAURATION VON ST. SEBAL
IN NÜRNBERG

In den Jahren 1888—1903 wurde bekanntlich un
Professor von Hauberrissers Leitung die Restaurati
der Außenarchitektur von St. Sebald durchgeführt.

Sogleich nach Beendigung dieses großen Werl
ging man daran, auch das Innere der Kirche in s
voller, sachgemäßer Weise zu erneuern. Profess
Schmitz übernahm die Leitung.[1])

Zunächst schloß man mittels einer Bretterwand d
Ostchor gänzlich ab, um ihn für den Gottesdienst
reservieren, und begann mit der Restauration der ron
ni chen Basilika im Westen. Kaum waren die Arbei
in Gang gekommen, da zeigten sich unerwartete, t
gehende Bauschäden. Der nördliche Turm, der in
Mauerdicke einen schon im 15. Jahrhundert in Verg
senheit gekommenen Treppenaufgang enthält, war du
den Aufbau eben des 15. Jahrhunderts zu schwer
lastet worden: starke Risse zeigten sich nach Entl
nung des Verputzes im Mauerwerk. Deshalb mu
eine starke Verschlauderung vorgenommen werden u
es ergab sich die Notwendigkeit, den erwähnten Trepp
aufgang mit Zementmauerwerk auszufüllen, Arbeit
die höchste Vorsicht erforderten. Weitere ernste
denken ergaben sich bei der Freilegung der Pfeiler
Schiff. Sowohl der Kanzelpfeiler als der gegenüb
stehende, — beide Vierungspfeiler —, erwiesen s
als zu wenig zuverlässig bezüglich ihrer Tragfähigk
Eine Auswechslung des ganzen Steinmantels erwies s
als notwendig; der Kern aus Gußmauerwerk wurde du
Einpressen von Zementmörtel in die Fugen und Ri
gleichfalls neu gefestigt.

Neben der Sanierung dieser konstruktiven Schä
nahm die eigentliche Restauration ihren ungestör
Verlauf. Über tausend Werkstücke wurden seitens
Steinmetzen behauen und versetzt und sämtliche
schädigungen an der skulpturellen Ausstattung du
Anmodellierung in dauerhaftem Material gehoben.

Mit Spannung sah man der Untersuchung über
ehemalige Bemalung der Basilika entgegen Sie erw
sich, soweit sie der romanischen Zeit angehört, als s
einfach. In der Löffelholzkapelle hat sie sich erhalt
bei den Rippen und Gurten wechselt rote und gra
bezw. gelbe und graue Quadrierung, die Stützen wa
dunkelgrau, die Füllungsflächen hellgelb getüncht.

Die Dekoration der Schiffe gehört dem 14. Jahrh
dert an und ist reicher, aber auch mäßig: polychro
Schlußsteine mit ornamentalen Ausstrahlungen, bema
Heiligenstatuen mit ihren Baldachinen an den Pfeil
sowie einzelne Wandgemälde geben den Räumen
kretes, farbiges Leben. Man fand die 7 m hohe Fi
des heiligen Christophorus, eine Gregoriusmesse, ei
Tod Mariens (letzteres Gemälde stammt vielleicht
Wohlgemuts Schule) sowie einige andere Reste mit
alterlicher Malereien. Unter Professor Haggenmill
Leitung und Anweisung wurden sie durch Kunstma
Pfleiderer sachgemäß restauriert. Die Erneuerung
Epitaphien, der Gedächtnistafeln, des Stuhlwerkes
nebenher. Der Engelchor über der Löffelholzkap
erhielt eine neue Orgel unter Belassung des alten
häuses.

Mit Ausnahme der Sanierung des Kanzelpfeil
wurden all diese Arbeiten bis zum Frühjahr 1904 v
lendet. Sogleich ging man dann an die Restaurati
des Ostchors. Die umfangreichen Ergänzungen an d

[1]) Wir verweisen auf die eben erschienene Broschüre von Otto Sc
»Die Wiederherstellung der St. Sebaldkirche in Nürnberg 1888—19
herausgegeben vom Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg«.
Verfasser, Architekt O. Schulz, wirkte bei der Wiederherstellung
D. Re

ingsum im Chor befindlichen, $4^{1}/_{2}$ m hohen Steinbaldahinen und den darunter befindlichen Heiligenfiguren, ie Wiederherstellung der unter der Tünche aufgefunenen alten Polychromie wurde vor einigen Wochen ollendet. Die Erneuerung der alten Denkmäler, der ltäre, Chorstühle usw. wird immerhin noch ein Jahr 1 Anspruch nehmen: dann wird St. Sebalds Heiligtum 1 gänzlich erneutem stilvollem Gewande prangen. M

VERMISCHTE NACHRICHTEN

XII. GENERALVERSAMMLUNG DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST IN MÜNCHEN

Am 2. Oktober, nachmittags 5 Uhr, hielt der Vorstand ine Sitzung ab, in welcher die für die Generalversammung in Aussicht genommene Tagesordnung im einzelen durchberaten wurde. Der I. Schriftführer legte einen Entwurf des Rechenschaftsberichtes über die Zeit eit dei Trierer Generalversammlung vor, der die Geiehmigung fand. Anträge lagen nicht vor.

Am nächsten Tage eröffnete um 9 Uhr der I. Präsilent, Reichsrat Dr. Georg Freiherr von Hertling, die Generalversammlung im Spiegelsaale des Hotels Bayericher Hof. Nach Begrüßung der Teilnehmer legte der Vorsitzende dar, weshalb man in diesem Jahre nicht iach Breslau ging, sondern nach München, und weshalb nan von festlichen Veranstaltungen absah. Hierauf olgten die Berichte des I. Schriftführers Kanonikus Staudhamer und des Kassiers Prof. Dr. Knöpfler. Die Vorstandswahl wurde auf Vorschlag der Vorstandschaft uch heuer, wie im vorigen Jahre, durch Zettel vorgeiommen und zwar wurden sämtliche ausscheidende Mitglieder mit fast allen Stimmen wiedergewählt. In ler kurzen Debatte fanden die Darlegungen des I. Schriftführers über die von ihm geleitete Zeitschrifr »Die christiche Kunst« den vollen Beifall der Generalversammlung. Ein gedruckter Bericht wird in Bälde an die Mitglieder ersendet.

Preisverteilung auf der IX. Internationalen Kunstausstellung in München. Es wurden 34 Medaillen I. Klasse und sehr viele Medaillen II. Klasse lurch die internationale Preisjury zuerkannt. Die Angehörigen einer internationalen Jury müßten nicht Menschen sein, wenn nicht ganz leise und unbewußt iach den künstlerischen auch Erwägungen mehr allgemeiner und kunstpolitischer Natur sich geltend zu nachen suchten. So kommt es denn, daß neun Zehntel ler Prämiierten Ausländer sind, meist Franzosen. Von len 34 ersten Medaillen treffen zwölf auf Deutsche und Österreicher, neun auf Franzosen, 13 auf sonstige Ausänder. Die mit der I. Medaille ausgezeichneten Deutchen sind: Hans von Bartels (München); Karl Blos München); Martin Dülfer (München); Hermann Hartvich (München); Angelo Jank (München); Paul Jvanovits (Wien); Friedrich Kallmorgen (Berlin); Hermann Knopf (München); Gotthard Kuehl (Dresden); Christian Landenberger (München); Karl Seiler (München); Franz Simm (München).

Altäre für die neue Pfarrkirche in Blaichach Schwaben). Nach den Plänen des Oberbaurats Höfi ührte J. Harrach in München einen romanischen Hochltar und zwei Seitenaltäre aus. Letztere enthalten Bilder uf Metall von Jos. Guntermann.

Der St. Magnusbrunnen in Kempten wurde m 17. September enthüllt. Er ist eine Schöpfung des Bildhauers Georg Wrba in München. Die Kosten beaufen sich auf rund 60000 M.

Anton Nießing (Baden-Baden) malte heuer im Auftrag des Stadtpfarrers Bürgenmaier einen Christus am Ölberg, der in den Heil. Blutsaltar in der Pfarrkirche zu Güntenthal bei Freiburg i. B. eingefügt wurde.

Bonifaz Locher vollendete jüngst ein Wandgemälde in der Pfarrkirche zu Gaimersheim bei Ingolstadt. Das Bild befindet sich an der Stirnseite des Chorbogens und stellt das Jüngste Gericht dar. Von diesem Künstler stammen auch die bildlichen Darstellungen am Gewölbe des Presbyteriums und in der Leibung des Chorbogens genannter Kirche.

Die Ausstellung der Denkmalspflege in Straßburg wurde am 24. September eröffnet; ihre Dauer ist auf etwa fünf Wochen berechnet.

Ergebnis der Konkurrenz für Milbertshofen. Der 1. Oktober war der Endtermin für Einsendung der Entwürfe für eine neue Pfarrkirche in Milbertshofen bei München. Sämtliche Entwürfe wurden bis 18. Oktober im Parterresaal des Münchener Kunstvereins zur allgemeinen Besichtigung ausgestellt. Bei diesem Anlaß erhielten die Mitglieder der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in der ersten Oktoberwoche freien Eintritt in den Kunstverein. Die Jury entschied am 5. Oktober und sprach vier gleiche Preise und zwei Belobungen aus. Der zur Verfügung stehende Betrag von 1500 M. wurde zu gleichen Teilen auf die prämiierten Entwürfe ausbezahlt. Prämiiert wurden Motto »Rotes Kreuz« (Architekt Georg Zeitler), »Ave Maria« (Felix Graf von Courten und Otto Orl. Kurz), »Zweischiffig« (Gebr. Rank), »Patrona Bavariae« (Peter Danzer und Anton Horle); Belobungen erhielten Motto »Schlicht« (Rudolf Sticht) und »Skabiose« (Michael Kurz). Wir werden eine größere Anzahl der Konkurrenzentwürfe veröffentlichen.

Ein wiedergefundenes Porträt des Pietro Aretino von Tizian. Bekannt ist das Porträt, das Tizian von dem ihm nahestehenden P. Aretino 1545 malte und das der Palazzo Pitti in Florenz birgt. Kürzlich kam noch ein anderes Porträt des Dichters von der Hand Tizians wieder zum Vorschein; es stammt aus dem Palazzo Chigi, dessen Galerie seit längerer Zeit in verschiedene Gemächer verteilt und nicht zugänglich war. Jüngst ging das erwähnte Porträt in den Besitz einer Kunsthandlung in London über, wodurch es in der Öffentlichkeit bekannt wurde. Es ist sorgsamer durchgeführt als das vom Jahre 1545 und meisterhaft gemalt.

Heinz Schiestl, Bruder von Matthäus und Rudolf Schiestl, schuf für die neue romanische Kirche der Sanderau in Würzburg, St. Adalbero, einen neuen Kreuzweg in Flachrelief. Der Künstler schloß sich an Würzburger Kunsttraditionen an, ohne den modernen Zug und eine persönliche Formgebung außer acht zu lassen. — Die St. Adalbero-Kirche besitzt auch einen Altar, den St. Anna-Altar, an dem sämtliche Brüder Schiestl mitarbeiteten; von Heinz stammt die Figurengruppe des Hochaltars, Mutter Anna mit Maria, von Rudolf zwei musizierende Engel an der Rückwand, von Matthäus der Karton für das Mosaikbildnis Christi als Bekrönung. — Auch für die gotische Stadtpfarrkirche in Gerolzhofen, die jüngst nach den Entwürfen v. Prof. Schmitz in Nürnberg restauriert wurde, schuf Heinz Schiestl einen Kreuzweg.

Die Retable eines Seitenaltars für die Klosterkirche von Maria Laach war Ende August im Ausstellungslokal der Gesellschaft füı christliche Kunst zu sehen. Das Werk ist dem Stil des 12. Jahrhunderts angepaßt; die Baseler Tafel in Paris ergab im allgemeinen

das Vorbild. In den fünf Bogen, welche das Feld gliedern, sind in handgetriebener Arbeit die Gestalten von fünf Heiligen angebracht. Der Entwurf stammt von P. Andreas Güser in Beuron, die Ausführung geschah im Atelier von K. Leyrer in München und ist vorzüglich.

III. Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906. — Die Ausstellung, deren allerhöchster Protektor S. M. König Friedrich August von Sachsen ist, findet im Ausstellungs-Palast samt Park statt. Sie wird am 12. Mai 1906 eröffnet und am 31. Oktober 1906 geschlossen. Vorsitzender des Ausschusses für bildende Kunst ist Professor Gußmann, Maler, Vorsitzender des Ausschusses für kirchliche Kunst Geh. Hofrat Professor Dr. Gurlitt. Die Ausstellungsgegenstände sind zwischen 1. und 20. April 1906 im Ausstellungsgebäude auf Kosten und Gefahr des Ausstellers abzuliefern. Das Ausstellungs-Sekretariat befindet sich bis auf weiteres Scheffelstr. 1/II, später im Ausstellungspalast selbst. — Die Ausstellung macht es sich zur Aufgabe, »ein Bild künstlerischer Kultur unserer Tage zu geben«.

Ein Kopernikus-Denkmal soll in Frauenburg errichtet werden, wo der weltberühmte Gelehrte 40 Jahre als Domherr, Arzt und Gelehrter gewirkt hat. Hierzu werden gegenwärtig Beiträge gesammelt.

Dr. Franz Leopold Freiherr von Leonrod, Bischof von Eichstätt †. In dem hochw. Bischof von Eichstätt, der am 5. September starb, verlor die christliche Kunst einen warmen Gönner. Zu unserm Bedauern müssen wir wegen Raummangels die Veröffentlichung einer uns vorliegenden längeren Abhandlung über sein segensreiches Wirken auf später verschieben.

Der Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein, der im nächsten Jahre in Köln eine große Kunstausstellung veranstalten wird, hatte zur Erlangung eines Plakates dieser Ausstellung ein Preisausschreiben veröffentlicht. Die eingegangenen Entwürfe wurden im Kunstgewerbemuseum ausgestellt. Das Preisgericht das sich zusammensetzte aus den Herren Prof. v. Bochmann, Prof. Klaus-Meyer, Klingelhoefer, Maler Deusser und Dr. v. Falke hat den ersten Preis dem Prof. Aug. Groh in Karlsruhe, den zweiten dem Maler J. V. Cissarz in Darmstadt und den dritten dem Maler Alfred N. Oppenheim in Frankfurt a. M. zuerkannt. Heribert Reiners

ZU UNSEREN BILDERN

Grablegung von Heinrich Told (farbige Sonderbeilage). In der Jahresmappe 1902 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst findet sich eine prachtvolle Photogravüre nach einem Gemälde von Told »Verleugnung Petri«. In vorliegendem Heft reproduzieren wir das neueste größere Werk dieses Künstlers, das im heurigen Frühjahr vollendet wurde. Auch hier stellt sich Told ein bestimmtes malerisches Problem. Auf der »Verleugnung Petri« beherrscht die düstere Glut eines Kohlenfeuers die Beleuchtung und ist ihr der rechts eindringende kalte Ton des ersten Morgengrauens entgegengestellt; bei unserer Sonderbeilage hingegen waltet das Violett hereinbrechender Abendschatten, während dazu jener warm gelbliche Schimmer von Fackellicht, der aus der Grabkammer hervordringt, einen milden Gegensatz bildet. — Die Komposition baut sich, der Erhabenheit des Vorgangs entsprechend, einfach auf: drei kräftige Männer tragen ehrerbietig den Leichnam des Herrn zur Ruhestätte, Maria und Johannes folgen. Zur Schlichtheit der Anordnung des Figürlichen passen die großen Linien des Hintergrunds. — Heinrich Told ist zu Bozen in Südtirol geboren. Er widmete sich in der ersten Jugend dem Kaufmannsstande und bildete sich später an der Akademie zu München aus, wo er zuletzt Feuersteinschüler war. Told lebt in München. Näheres in einem späteren Hefte.

Joseph Guntermann. Schon im vorigen Hefte (S. 16 und 17) waren wir in der Lage, eine Probe der schlichten und dem Monumentalen zuneigenden, dabei wahrhaft religiösen Kunst Guntermanns zu veröffentlichen. Von demselben Künstler bietet das vorliegende Heft auf S. 41—47 sieben Reproduktionen nach Wandbildern, die sich in der gleichen Kirche befinden wie die Apostel, die im 1. Heft veröffentlicht wurden, der neuen romanischen Kirche in Schloßberg nächst Rosenheim, welche auch Altäre von J. Angermair und Prof. Balthasar Schmitt besitzt. Die Abb. S. 41 läßt uns einen Blick in dieses von der Kunst reichlich geschmückte Gotteshaus tun, dessen gesamte Ausmalung von Guntermann stammt. In den Gewölbefeldern über den Fenstern des Chores sieht man den thronenden Erlöser und Herrn der Welt zwischen Maria und Johannes (vergl. Abb. S. 43). Die Seitenwände des Chorraumes rechts und links vom Hochaltar schmückt in vier Bildern die Darstellung der klugen und törichten Jungfrauen (Abb. S. 44—47). Über dem Chorbogen bildet Christus als Orpheus den Mittelpunkt eines reizvollen, ornamental behandelten Frieses. Die Wände des Schiffes zu beiden Seiten des Chorbogens sind sehr glücklich durch Ornamentrahmen eingeteilt; hier leuchten uns die Darstellungen der Verkündigung, Anbetung der Könige, Verurteilung und Kreuzigung Jesu entgegen (Abb. S. 42). Demnach schildert die Chorwand das Erlösungswerk, das Presbyterium die Herrlichkeit Christi. An den seitlichen Schiffswänden ziehen sich die Bilder der zwölf Apostel hin (Abb. S. 16 und 17). Die Gemälde wurden im Auftrage des bayerischen Staates ausgeführt, 1902 in Angriff genommen und nach dreijähriger Arbeit vollendet. Unter der Reihe der Apostel wird von Guntermanns Hand ein Kreuzweg angebracht, der zurzeit in der Ausführung begriffen ist.

Joseph Guntermann ist zu Assinghausen in Westfalen geboren. Bis zum 19. Jahre war er als Kaufmann tätig; seither widmete er sich der religiösen Malerei. Seine erste größere Arbeit war die Apsis in der Missionspfarrkirche Meiningen. Von dort kam der Künstler zum erstenmal nach München, wo er seit bald 21 Jahren beständig lebt. Seine Haupttätigkeit entwickelte er auf meiningenschen Boden durch Ausmalung von Kirchen, Herstellung von Altarbildern und Kreuzwegen; bei seiner strengen Selbstzucht ist er nicht mehr mit allem, was er früher schuf, zufrieden. Eine Hauptarbeit ist die Ausmalung der großen Kuppel der Aussegnungshalle auf dem östlichen Friedhof in München, die von 1896—1900 geschah; es ist eine sehr tüchtige Leistung.

BÜCHERSCHAU

Die Bibel in der Kunst. Nach Originalillustrationen erster Meister der Gegenwart. 20 Lieferungen mit je 4—5 Illustrationen. Erläuternder Bibeltext von A. Arndt S. J. — Großfolio. Verlag von Kirchheim & Co. in Mainz.

Mit dieser Publikation ist der Verlag von Kirchheim & Co. daran, ein Prachtwerk von außergewöhnlichem künstlerischem Interesse herauszugeben. Bekannt ist das Pracht-Illustrationswerk von Gustav Doré, das bei seinem Erscheinen das höchste Aufsehen erregte. Inzwischen hat sich eine gewaltige Änderung des Geschmacks vollzogen, die kaum deutlicher zum Ausdruck

gebracht werden könnte, als es durch das Kirchheimsche Unternehmen geschieht, die Heilige Schrift durch Schöpfungen berühmter Meister der Gegenwart zu illustrieren. Die große Mehrzahl der hierzu beigezogenen Künstler betätigte sich nur ausnahmsweise einmal auf dem Gebiete der religiösen Kunst, manche von ihnen stehen geistig nur in einem lockeren Zusammenhange mit dem Inhalt der heiligen Schriften des Neuen Testamentes. Doch welcher Künstler würde nicht innerlich erfaßt von dem erhabenen und zur künstlerischen Gestaltung geradezu herausfordernden Inhalt des Buches der Bücher? Das Eigenartige und ganz Neue des Werkes »Die Bibel in der Kunst« wird darin liegen, daß an religiösen Stoffen die Absichten der modernen Kunst scharf ausgesprochen zur Geltung kommen werden, weil fast alle beigezogenen Künstler vermöge ihrer Stellung im Kunstleben und ihres eigentlichen Schaffensgebietes außerhalb der christlichen Kunsttradition stehen und hierdurch die Themen neuartig anzufassen gezwungen sind und weil sie aus diesem Grunde ausschließlich mit jenem technischen Rüstzeug der Kunst an die Anfgaben aus der Heiligen Schrift herantreten, das ihren profanen Werken zu Ansehen verhilft. Die fünf Blätter (Gravüren) der uns vorliegenden Probenummer besitzen große Schönheiten und sind vorzüglich ausgeführt. In dieser Lieferung sind vertreten: Sascha Schneider, Ilja Repin, Giov. Segantini, J. L. Gérome, Fr. P. Michetti. Des weiteren sind beteiligt: E. A. Abbey, Briton Rivière, Brozik, Burne-Jones, B. Constant, Walter Crane, T. B. Dicksee, A. Edelfeldt, Josef Israëls, Arthur Kampf, J. P. Laurens, Max Liebermann, Dom. Morelli, Puvis de Chavannes, G. Rochegrosse, John M. Swan, Alma Tadema, J. James Tissot, Fritz von Uhde, José Villegas, Jul. De Vriendt. R.

Handbuch der Kunstgeschichte von Anton Springer. Das Altertum, VII. Auflage, völlig umgearbeitet von Adolf Michaelis. Leipzig bei E. A. Seemann 1904.

Dieses Handbuch, das von einem äußerst dankenswerten Literaturverzeichnisse (à 20 Pf.) über das Gesamtgebiet der alten Kunst eingeleitet wird, ist aus dem Textbuche hervorgegangen, mit dem Anton Springer 1879 seine anfänglich nur freier zusammengestellten »Kunsthistorischen Bilderbögen« begleitete; die enge wissenschaftliche Freundschaft, die den Bearbeiter mit dem Verstorbenen seit jeher verbunden hatte, bewirkte, daß die Intentionen Springers auch bei den drei letzten von Michaelis besorgten Auflagen des ersten Teiles des nunmehrigen Handbuches voll und ganz zum Ausdrucke kamen. Wir haben eine fortlaufende Kunstgeschichte, die dem Laufe der Universalgeschichte folgend, weniger nach einzelnen Gegenständen trennt, als in paralleler Schilderung der verschiedenen Zweiggebiete den großen Zusammenhang zu wahren sucht in synchronistischer Darstellung. Die prähistorischen Anfänge der Kunst sind durch Stein- und Bronzezeit — soweit wie für eine allgemeine Kunstgeschichte angängig — einleitungsweise erwähnt. Die ägyptische Kunst hat in ihrer Beschreibung eine äußerst wertvolle Unterstützung durch den Ägyptologen Wilhelm Spiegelberg erfahren, der ja auch einen sehr schönen Abriß über diese Materie in dem »Alten Orient«, gemeinverständlichen Darstellungen der vorderasiatischen Gesellschaft: Ergänzungsband I, Leipzig 1903, hat erscheinen lassen. Es folgt nun nach kürzeren Exkursen über babylonische, assyrische, phönizische, kleinasiatische (Troja, Phrygien etc.) und persische Kunst das eigentliche klassische Altertum, das in elf Abschnitte zerlegt wird: 1. Die sogen. ägäische (»mykenische«) Kunst; 2. Übergang zur hellenischen Kunst; 3. Das System der hellenischen Baukunst; 4. Neue Anfänge (Architektur und Bildkünste); 5. Die peisistratische Zeit; 6. Die Zeit der Perserkriege und die Generation nach den Perserkriegen; 7. Die perikleische Zeit (die Akropolis und die großen Bildhauer); 8. Die Zeit des Peloponnesischen Krieges; 9. Die letzten Zeiten griechischer Freiheit; 10. Die Begründung der Monarchie und 11. Die Zeit des Hellenismus. Ähnlich erfolgt die Verteilung des römischen Stoffes, der zuerst die prähistorische Frühzeit im Norden und Süden Italiens bringt, darauf etrurische und latinische Kunst und die völlig vom Hellenismus abhängige Kunst der römischen Republik späterer Zeit folgen läßt. Die augusteische Zeit (Kap. IV) bringt dann hier wie überall einen gewaltigen selbständigeren Aufschwung, der sich noch besonders in den Architekturwerken der Kaiser Tiberius bis Trajan (Kap. V) steigert; in den Tagen von Hadrian bis Konstantin bereitet sich der Niedergang allmählich vor, mit dem dann Kap. VII: Der Ausgang der römischen Kunst, schließt. 783 Abbildungen photographischer und zeichnerischer Aufnahmen im Texte, sowie neun Dreifarbendrucktafeln illustrieren die meisterliche Darstellung in gleicher Güte, so daß das ganze sich nicht als leicht zusammengefügtes Bilderbuch, sondern als ein Werk deutscher gelehrter Gründlichkeit und geschmackvoller Sachkenntnis darstellt, das nunmehr mit vollem Rechte auch in akademischen Kreisen seinen Einzug hält! HŒ.

Herders Bilderatlas zur Kunstgeschichte. Erster Teil: Altertum und Mittelalter. 76 Tafeln (Querfolio) mit 720 Bildern. Preis broschiert M. 8.—.

Laut Ankündigung umfaßt der ganze Atlas ungefähr 150 Tafeln. Der zweite Teil, der Ende 1905 erscheinen soll, wird die Neuzeit nebst erklärendem Inhaltsverzeichnis für das ganze Werk enthalten. Der Prospekt sagt ferner, daß dieser Atlas ein nach pädagogischen Rücksichten ausgewähltes Anschauungsmaterial für den Unterricht in der Kunstgeschichte an den höheren Schulen bieten will. Jede Epoche solle trotz der durch den Zweck gebotenen Beschränkung eine geschlossene Darstellung von Anfang, Höhepunkt und Herabsteigen bieten. — — Dieser letztere Satz bildet den Schlüssel zu dem Programm, von welchem man sich bei der Zusammenstellung der Abbildungen leiten ließ. Wer nur vom Standpunkt des Lehrers der Kunstgeschichte an die Kunst herantritt, wird es selbstverständlich finden, daß man in einen Atlas für die Einführung in die Kunstgeschichte möglichst viele Abbildungen aufnimmt. So enthält denn auch dieser Atlas auf 76 Tafeln nicht weniger als 720 Bilder; es treffen also auf je eine Folio-Tafel mehr als neun Reproduktionen! — Möchten aber die Lehrer der Kunstgeschichte an den höheren Schulen nicht darin ihre Hauptaufgabe suchen, die Kunstgeschichte möglichst detailliert vorzuführen, sondern darin, die Schüler an das Sehen des Guten in den besten Kunstwerken zu gewöhnen! Letzteres ist allerdings viel schwieriger. Zu diesem Zwecke bedürfen sie für ihre Schüler eines Anschauungsmaterials, das nicht durch Fülle, sondern durch Güte ausgezeichnet ist. Die Bilder sollen wenig sein, eine Vorstellung von der Eigenart des Besten der verschiedenen Epochen geben und dürfen daher nicht so klein und unvollkommen sein, daß man sich höchstens noch eine Vorstellung von dem Was des Dargestellten geben kann, das Wie aber nicht herausfindet. Von größter Wichtigkeit wird die Beobachtung dieser Grundsätze besonders für die Brauchbarkeit des zweiten Teiles sein, auf den wir nach seinem Erscheinen hinweisen werden. Dem Verlag, der ein zeitgemäßes Unternehmen wagte, ist der beste Erfolg zu wünschen.

Segantini. Von Marcel Montandon. Nr. LXXII der Künstler-Monographien von H. Knackfuß.

Über die erste Kindheit und die trüben Jugendjahre

Segantinis erzählt uns der Künstler selbst in packender und oft ergreifender Weise vieles, das den Schlüssel zu seinem Charakter und der seinem Innersten entsprungenen Kunst bietet. Edles Empfinden, tiefes Sinnen und eine selten ausgeprägte Individualität offenbaren sich schon in seinem ganzen Verhalten auf den harten Wegen, welche der Knabe und Jüngling wandeln mußte, bis er sich zum Künstler emporarbeitete. Schon beim ersten Bilde, das er als Neunzehnjähriger ausstellte, verriet er Selbständigkeit. Nach seiner Entfernung von der Mailänder Akademie wurde der junge Feuergeist mit den Brüdern Grubicy bekannt, die sein Talent erkannten und ihm die Mittel gewährten, frei seiner Kunst nachgehen zu können. Nun folgte eine Zeit ungestümen Suchens. Im August 1881 siedelte der Künstler nach Pusiano über und von da setzte jene Richtung ein, in deren Verfolgung ein Meisterwerk nach dem andern entstand. Von Anfang an gab Segantini schlichten Motiven den Vorzug. Selbst in jener Zeit, als er noch mehr, wie man sich jetzt auszudrücken pflegt, »anekdotische« Vorwürfe wählte, sind seine Themen sehr einfach und erfassen in ungesuchter Weise schlichte Menschen bei ihrem Zusammenleben mit ihren Haustieren und der Natur. Das Leben einfacher Leute in und mit der Natur und der das Landvolk dienend umgebenden Tierwelt blieb in der Hauptsache sein Gebiet, nur wußte er in konsequenter Aufwärtsbewegung das Objekt der Darstellung einerseits und die Stimmung seiner Seele andererseits immer vollkommener mit den rein künstlerischen Ausdrucksmitteln in Einklang zu bringen. In seiner späteren Zeit schuf Segantini auch mehrere ernste symbolische Bilder. Sein grübelnder Geist verlangte nach den erhabenen Zügen im Antlitz der Schöpfung und dem klaren Lichte; deshalb zog er immer höher hinauf in die Regionen der Alpenwelt. Eine feierliche, manchmal tief melancholische Stimmung weht aus Segantinis Werken; sie erreicht ihren Höhepunkt in der letzten und reifsten Frucht seiner Lebensarbeit, den drei zusammengehörigen Gemälden: Werden, Sein, Vergehen.[1] Über dem letztgenannten Bild wurde er am 28. September 1899, im Alter von 41 Jahren, vom Tode überrascht. — Auf anregende und lehrreiche Art führt das oben zitierte Buch von Marcel Montandon in das Ringen und Schaffen Segantinis ein, der auf dem von ihm gewählten engeren Schaffensgebiet stets zu den Großen gehören wird. Den Text unterstützen 97 Abbildungen und vier farbige Einschaltbilder. R.

Hochland. Monatsschrift für alle Gebiete des Wissens, der Literatur und Kunst, herausgegeben von Carl Muth.

Diese vornehme Zeitschrift tritt jetzt in den III. Jahrgang; sie hat sich außerordentlich schnell die Sympathien der gebildeten Kreise errungen. Hochland repräsentiert eine unserer ersten Zeitschriften Deutschlands und hat sich in kurzer Zeit zu einem führenden Organ ihrer Art und Richtung aufgeschwungen.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Zeitschrift für christliche Kunst. — Heft 6. — Meister Nicolaus von Verdun und der Dreikönigenschrein im Kölner Domschatz. — Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf. VII.

Kirchenschmuck. — Nr. 9. — Die Pfarrkirche zu Lana bei Meran. — Ein Gremiale (Benediktinerabtei St. Lambrecht).

[1] Vergl. Jahrg. I, Heft 9, S. 215. D. Red.

Baudenkmäler deutscher Vergangenheit. — Heft 12. — Schloß Gohlis bei Leipzig.

Dekorative Kunst. Sonderheft. — Peter Behrens Düsseldorf.

Die Kunst unserer Zeit. — 8. und 9. Liefg. — Franz von Lenbach. — — 10. Liefg. — Über die IX. internationale Kunstausstellung 1905 in München.

Kunst und Handwerk. — Heft 10. — München Stadtwappen. — Prof. Dr. Alois Riegl †. — Wilhelm Spannagel. — Kleine Nachrichten.

Kunst und Kunsthandwerk. — Heft 5 und 6 — Das englische Haus. — Dekorationen von Frank Brangwyn.

The Art Journal. — June. — The Royal Academy Exhibition. — Aubrey Beardsley. — The New Gallery Exhibition. — Passing Events. — The Donald Bequest — London Exhibitions. — — July. — The Paris Salons — Oxford Portraits. — Historical Portraits ad Oxford — Wilfrid Ball, R. E., Painter und Etcher. — English Gothic Needlework. — London Exhibitions. — — August. — Painters Architecture. I. — Sylvius D. Paoletti. — Arras Tapestry. — The Gustave Moreau Museum (Paris).

Gazette des Beaux-Arts. — 1. Mai 1905. — Le Salons de 1905. — Les ivoires Gothiques Français de Musées sacré et profane de la Bibliothèque du Vatican — — 1 Juin. — Notes d'Archéologie Musulmane, à propos de nouvelles acquisitions du Louvre. — L'expositions de la jeunesse au XVIII[e] siècle (I[er] article). — Les Salons de 1905 (II[e] art.). — Artistes contemporains Bibliographie.

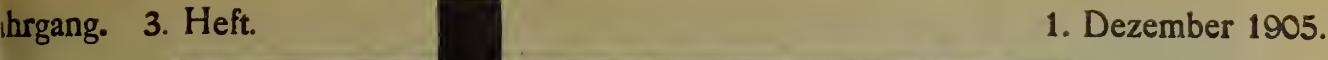
L'Arte. Direttore: Adolfo Venturi, Roma. — Anno VIII. Fasc. I. — Pittura e miniatura a Napoli nel sec XIV. — I Primitivi Francesi: L'ouvrage de Lombardie — La scultura veneta a Bologna. — Miscellanea. Corrieri — — Fasc. II. — I seguaci del Francia e del Costa in Bologna. — Gli affreschi del Castello di Manta nel Saluzzese. — Frammenti del Presepe di Arnolfo nell Basilica romana di Santa Maria Maggiore.

PRAKTISCHE WINKE

BEANTWORTUNG VON ANFRAGEN

Es wird angefragt, wie Fronleichnamsaltäre ausgestaltet werden könnten. Es handelt sich hierbei um den Überbau, da die Unterbauten und Leuchterstufe vorhanden sind. Die Altäre stehen zum Teil ganz frei weswegen sie dem Wind den nötigen Widerstand biete und auch auf der Rückseite ästhetisch gehalten sei müßten. Die Überbauten, welche den Hintergrund vor Altar und Tabernakel zu bilden hätten, müßten leicht transportierbar sein und ohne zu große Vorarbeite am Morgen des Festtags aufgestellt werden können Es wäre zunächst auf kleinere Ortschaften Rücksich zu nehmen. Der Charakter des Festes, aber auch di Rücksichtnahme auf praktische Zwecke und auf di Kosten legt nahe, bei solchen Altären den Topfpflanzen Blumengewinden und Kränzen eine besondere Roll beizulegen. — — Sollten uns Abbildungen von prak tischen und künstlerischen Fronleichnamsaltären ode Skizzen zu solchen zugehen, so würden wir sie eventue veröffentlichen.

Redaktionsschluß: 13. Oktober.



ıhrgang. 3. Heft. 1. Dezember 1905.

IE CHRISTLICHE KUNST

**Ionatsschrift für alle Gebiete der christl. Kunst und der
:unstwissenschaft, sowie für das gesamte Kunstleben.**

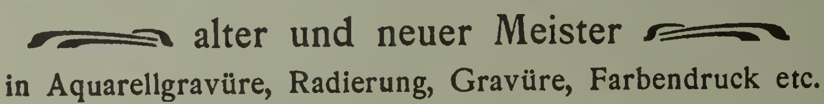
Inhaltsverzeichnis:

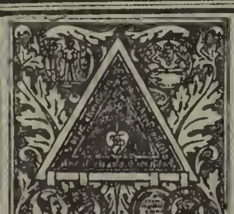
ı Verbindung mit der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst

herausgegeben von der

esellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München

ılı 12 Hefte. Vierteljährlich 3 M. = 3.60 K. = 4 Frcs. Einzelpreis des Heftes 1.25 M. = 1.50 K. = 1.70 Frcs.









ENRIQUE SIMONET-LOMBARDO, BARCELONA — DIE ERSTE MESSE

IX. Internationale Kunstausstellung in München 1905

KUNSTHISTORISCHE WANDERUNGEN DURCH KATALONIEN

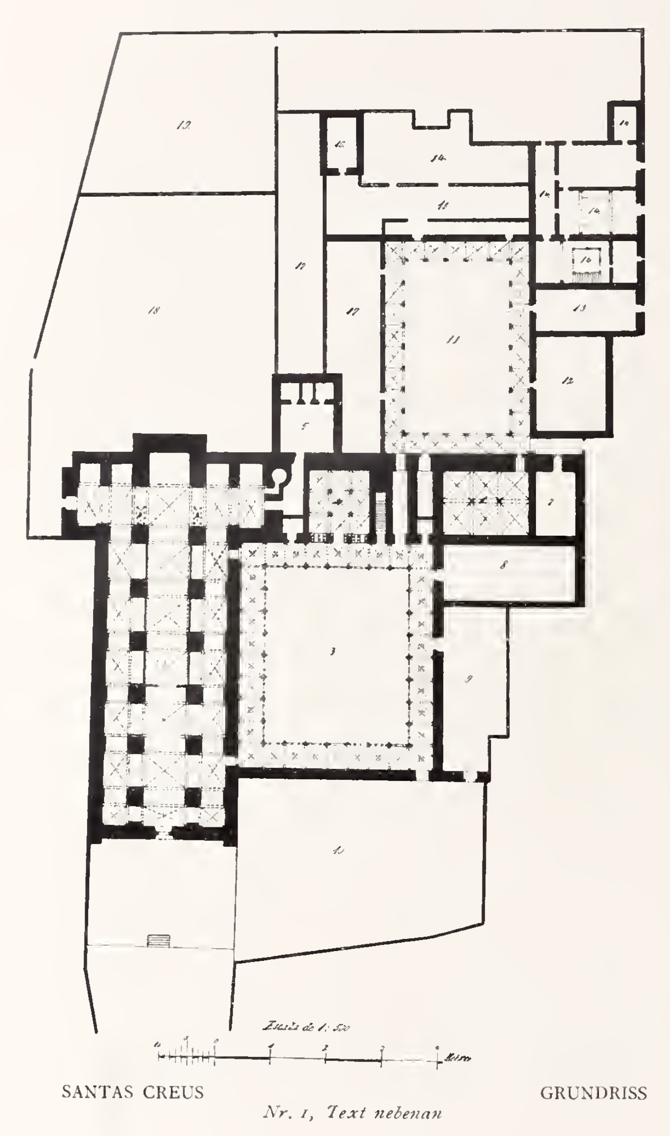
Von Dr. AD. FÄH

V. Santas Creus

Der Abschied von Tarragona trennt uns vom Meere, dem feierlichen Hintergrunde der katalonischen Kunstwerke, soweit sie die Küste mit den Wahrzeichen einer großen Vergangenheit, der Opferwilligkeit der Gegenwart bereichern und beleben. Wir scheiden von der ruhigen, friedlichen Weide des so oft ermüdeten Auges.

Eine eigene Recapitulatio des Geschauten überrascht den Blick. Ein römisches Amphitheater ist sorgsam wiederhergestellt? Nein, es handelt sich um einen Neubau, eine Arena für die Corridas, die spanischen Stierkämpfe. Sie sind in Katalonien ein etwas exotisches Element, dessen Heimat nach dem Süden weist. Heimisch geworden sind sie einzig in der Fremdenstadt Barcelona. Hier in Tarragona öffnen sich ihre Tore nur ausnahmsweise während des Jahres. Dem ersten Teile einer solchen Volksbelustigung, dem Auftreten der Picadores, der Reiter auf armseligen Pferden, wird kein Nordländer irgend eine ästhetisch befriedigende Seite abgewinnen können, hingegen zeigt das Einsetzen der Banderilleren und das Spiel der Capeadores einen Triumph der Elastizität des männlichen Körpers über naturwüchsige Kraft, eine Feinheit und Mannigfaltigkeit der Bewegungen, die man einzig einem würdigern Zwecke als dem eines etwas langsam sich vollziehenden Hinschlachtens der Tiere geweiht sehen möchte. Die höheren Stände und das weibliche Geschlecht bleiben übrigens im Norden Spaniens diesen Schauspielen fern.

Durch fruchtbare Gegenden eilend, nähern wir uns der zweiten Industriestadt Kataloniens, Réus, deren zahlreiche Spinnereien uns nicht anziehen. Weinbepflanztes Hügelland macht uns aufmerksam, daß wir dem gewerbreichen Valls nicht mehr ferne sind.



SANTAS CREUS GRUNDRISS
Nr. 1, Text nebenan

Hier lernen wir ein neues Verkehrsmittel des Südens, die Tartane kennen. Es ist ein mehr oder minder elegant ausgestatteter, überdachter Aufsatz auf zwei hohen Rädern. Eine ebene breite Landstraße läßt den Zweck des leicht gebauten Vehikels nicht recht erkennen, geht's aber, wie vor Santas Creus, durch einen camino, einen holprigen, steinigen Pfad, beachtet der Ungewohnte unter mancherlei anfänglichen Beschwerden die Vorzüge dieser Einrichtung.

Im Tale, dem wir uns nähern, rauschen mächtige Wipfel, sproßt und grünt es in üppiger Fruchtbarkeit. Die klaren Wasser der Gayá bilden die reiche Lebensader, welche der Natur segenspendend zu Hilfe eilt.

Von der Höhe grüßt uns ein reizendes Architekturbild, von einer mächtigen Kuppel stolz überragt. Diese kündet uns deutlich an, daß wir nicht einem trotzigen Festungsbau, vielmehr einer klösterlichen Niederlassung gegenüberstehen. Es ist die ehemalige, in Spanien angesehene, in Katalonien hochberühmte Zisterzienserabtei Santas Creus.

Gleichzeitig grüßen wir das St. Denis der Könige von Arragon, die sich hierher oft zurückzogen, ihre Paläste in der Nähe des Klosters, innerhalb dessen Umfassungsmauern bauten und ihre letzte Ruhestätte, gleich den Königen Frankreichs, im stillen Klosterfrieden fanden.

Die Gründung (1157) geht auf Graf Raimund Berengar IV. zurück. Als dessen Förderer werden mit den angesehensten katalonischen Adelsfamilien Peter III. (gest. 1285) und Jakob II. (gest. 1327), sowie dessen Gemahlin Blanca von Anjou genannt.

Fassen wir zuerst den Grundriß etwas näher ins Auge (Abb. Nr. 1). An die Kirche (1) mit ihren Königsgräbern (2) im Chore schließt sich der prächtige neue Kreuzgang (3) an. Durch dessen Arkaden betreten wir den Kapitelsaal (4), in unmittelbarer Nähe die Sakristei (5). Links schließen sich Bibliothek (6) und Archiv (7) und fernere Klosterkomplexe (8 u. 9) an. Ihre Ausgänge münden auf einen weiten, mauerumfriedeten Platz. Durch einen Gang dem Kapitelssaal entlang treten wir in den alten Kreuzgang (11), auf den die Küche (12) und das Refektorium (13) mündet. Eine Reihe in ihren speziellen Bestimmungen nicht mehr klar zu erkennender Bauten umschließt die Königspaläste (14), denen sich ein kleines Kirchlein (15) anschmiegt. Die Wohnungen der Mönche verteilten sich ursprünglich in die an den Kirchhof (18) und den Klostergarten (19) anstoßenden Räume (17).

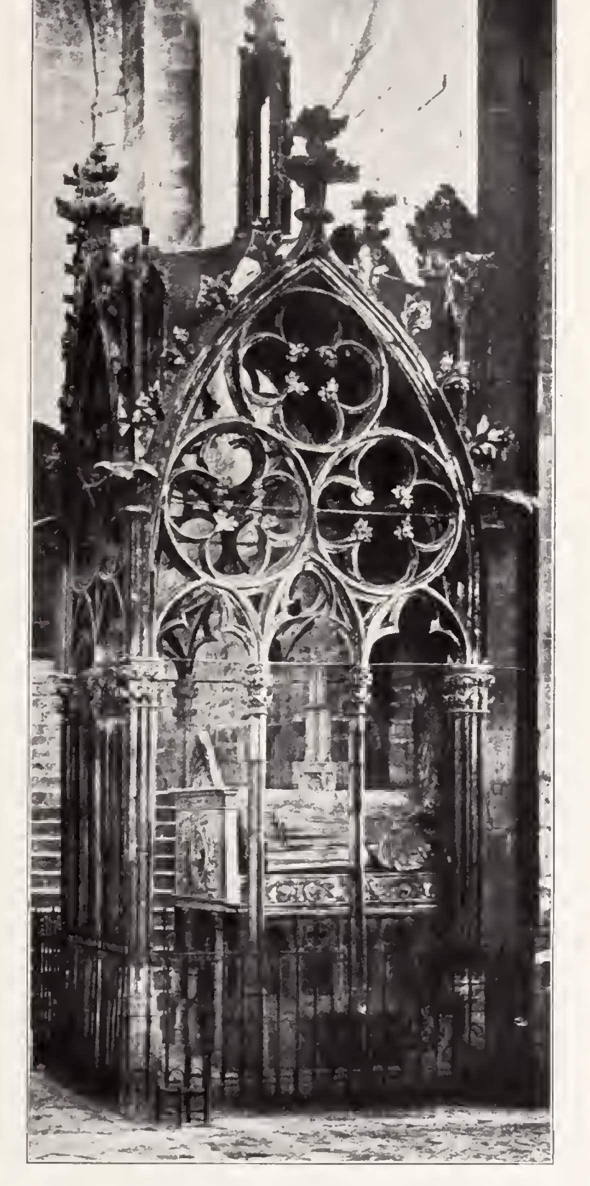
Der Grundplan macht uns schon aufmerksam, daß im nämlichen Baukomplexe



SANTAS CREUS FASSADE DER KIRCHE
Nr. 2, Text S 55



SANTAS CREUS GRABMAL PETERS III.
Nr. 3, Text S. 56



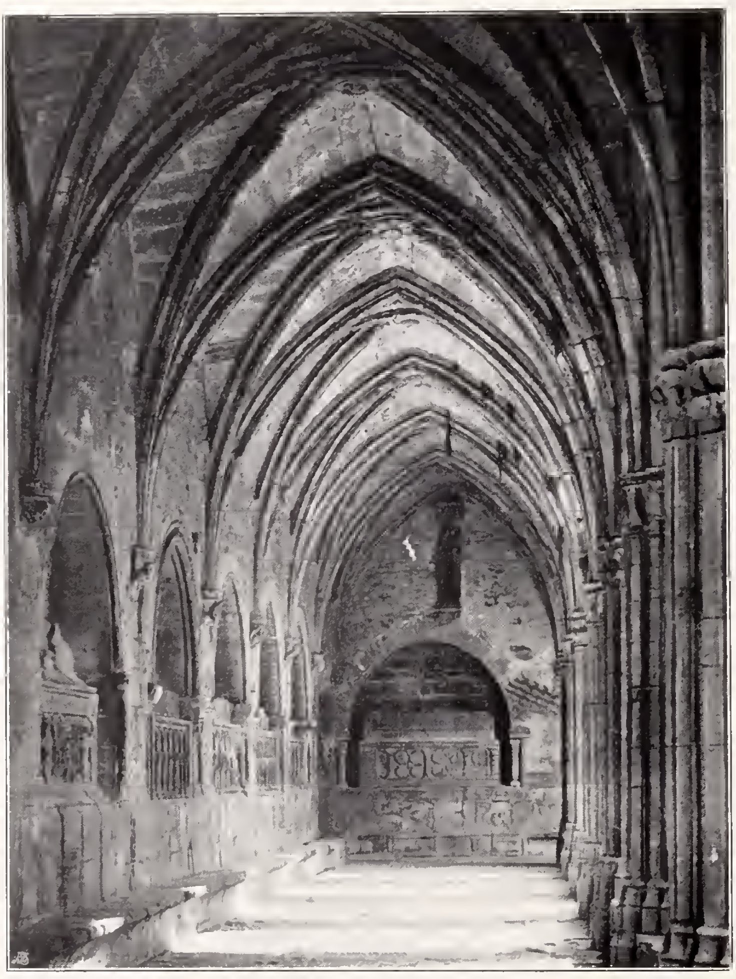
SANTAS CREUS GRABMAL JAKOBS II.
Nr. 4, Text S. 56

irchliche und profane Architektur sich freundch die Hände reichen. Nähern wir uns inigen Details, denn eine eingehende Beprechung wird uns der freundliche Leser rlassen.

Die Kirche wurde nach Piferers und R. Maralseingehenden Forschungen (Cataluña, 1884) 174 gegründet und 1211 konsekriert. Schon as Eingangsportal kennzeichnet den Bau Abb. Nr. 2). Der Rundbogen ist der einzige Rest aus romanischer Zeit. Die Profilierungen, Baldachine und Krabben verraten bereits das iegreiche Eindringen der Gotik. Ein gewalges Fenster bildet mit den abschließenden Zinnen den einzigen weiten Schmuck der Fassade. Vollends enttäuscht uns das Innere. Vor einem armseligen Altare brennt noch das ewige Licht, ein Zeichen, daß der heilige Raum seinem Zwecke nicht ganz entfremdet ist. Der Chorgesang der Mönche ist verstummt. Eine kleine Gemeinde, der Weiler Santas Creus hält in dieser Kirche Gottesdienst, hat ein kostbares Erbe angetreten, dessen Unterhaltungskosten er nicht zu tragen vermag. Immerhin berührt dieser Notzustand noch angenehmer als der schutzlose Ruin, dem wir ein ferneres Heiligtum preisgegeben sehen werden. Das kunsthistorische Interesse leidet unter diesen Verhältnissen nur in sekundärer Weise.

Die Plandisposition (Abb. Nr. 1) ist die denkbar einfachste. Acht Gewölbejoche, ohne das verkümmerte erste Joch umschließt das dreigeteilte Schiff. Auf das Querschiff mündet die nur wenig über die Flucht hinaustretende Apsis mit geradlinigem Abschluß. Über der Vierung erhebt sich die Kuppel. Die Schlichtheit der Anlagen des Zisterzienserordens umkleidet sich hier mit einigen Strahlen fürstlichen Glanzes, denn die Kuppel wölbt sich über den Königsgräbern.

Diese bilden auch beinahe den einzigen Anziehungspunkt im ernsten Raume mit seinen Rundbogenarkaden und den etwas massiven frühgotischen Gewölben. Das Grabmal Peters III. (Abb. Nr. 3) ist leidlich erhalten. Zwei Löwen tragen einen doppelten Sarkophag. Im untern ruhen die Gebeine des tapfern Admirals Roger de Lauria. Auf diesem, in seiner Schmucklosigkeit einem Piedestale ähnlichen Unterbau ruht der Sarkophag des Königs, des mutvollen Eroberers Siziliens. Mit sichtlicher Vorliebe behandelte die Plastik dieses Werk. Arkaden umziehen rings dasselbe. In den Nischen begegnen uns etwas schematisch behandelte Heiligenfiguren, unter denen die Namenspatrone des Verstorbenen. Die Gräber werden überragt von einem schlanken Bau, zwischen dessen Eckpfeilern an der Stirnseite eine, an den beiden Langseiten zwei zierliche Säulen das reiche Maßwerk stützen. Von den Evangelistensymbolen an den Ecken abgesehen, verzichtete die Plastik auf jeden figuralen Schmuck, auch auf jedes heraldische Emblem. Der architektonische Baldachin zeigt einzig in den Laubkapitälchen eine anmutsvolle, feine Detailarbeit, im übrigen will er nur schützende Hülle des Grabes sein, die das Auge nicht im geringsten vom Hauptgegenstande abzulenken sucht.

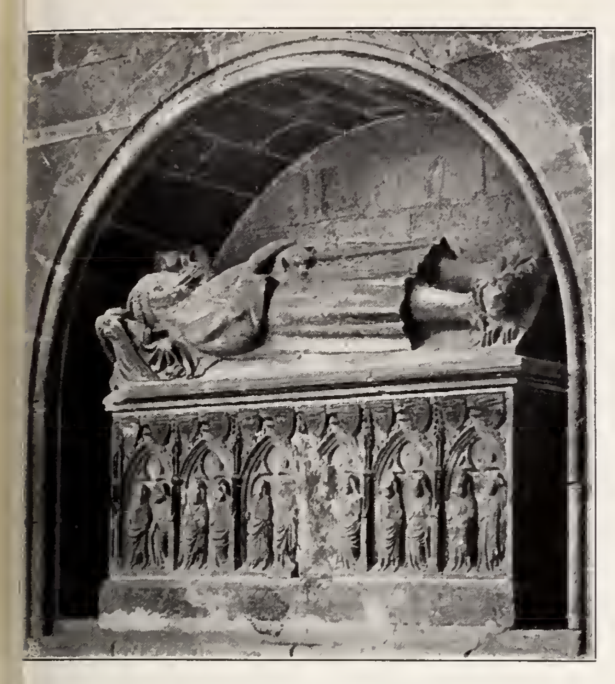


SANTAS CREUS KREUZGANG

Nr. 5, Text S. 57

Die Grabstätte des Königs Peter, dem sein Volk den Beinamen des Großen verlieh, scheint für die Folgezeit zum Kanon für Königsgräber geworden zu sein. Denn ihm gegenüber erblicken wir das Grab des Königs Jakob II. (Abb. Nr. 4) und seiner Gemahlin Blanca von Anjou, der fürstlichen Wohltäterin von Santas Creus. Nur 42 Jahre trennen den Tod der beiden Herrscher voneinander. Dennoch prägt sich in diesem Zeitraume der stilistische Wandel so deutlich aus. Der einfache Sarkophag Peters ist hier zum reichen Paradebette geworden, auf dem der König, eine mit sichtlicher Hingabe behandelte Figur, ruht. Auch die Überdachung ladet zu Vergleichen ein. Die Eckpfeiler und Träger des Maßwerkes sind eleganter geworden. Die Vierpässe mit krausem Laubwerk treten an die Stelle der vollen ornamentalen Formen. Die Blattformen der Krabben bilden eine fernere Bereicherung. Die Kreuzblumen verzichten auf die Schlichtheit der Knospen, in blätterreichen Blüten krönen sie den zierlichen Bau.

Lassen wir die weitere Verfolgung der Unterschiede und beachten wir im allgemeinen die hier zutage tretende Form der Königsgräber. Die Betonung des Sarkophages ist maßgebend. Der Baldachin ist Schutz und Krone der Grabstätte gleichzeitig. In seiner



SANTAS CREUS GRABSTÄTTE DES NEUEN KREUZGANGES
Nr. 6, Text S. 58

merkwürdigen Einfachheit und der architektonischen Zierlichkeit wird er uns immer anziehen. Ein weiter Schritt trennt uns vom unvergleichlichen Sebaldusgrab in Nürnberg, dennoch hat Peter Vischers viel bewunderte Schöpfung in Santas Creus ein einfaches, aber würdiges Vorbild.

Wir verlassen den Innenraum, der außer diesen Grüften kaum einen anziehenden Schmuck aufweist. Die Außengliederung betont die strenge Einfachheit des Zisterzienserordens. Die zinnenbekrönten Mauern überragt die Kuppel, deren Ausbau der Renaissance überlassen wurde. Die Fensteröffnungen bilden die einzige Gliederung der Wände. Der kahlen Ostseite erbarmt sich ein Rosettenfenster (Abb. Nr. 11, S. 60).

Ins Claustro, in den sog. neuen Kreuzgang führt vom freien Platze aus ein eigener Eingang, dem man den stolzen Namen einer Königspforte gegeben hat. Sie ist dem Kirchenportale außerordentlich ähnlich. Nur beobachtet man über dem Rundbogen einen Spitzbogen. Zu beiden Seiten lassen noch vorhandene Pfeileransätze darauf schließen, daß auch hier ein architektonischer Baldachin den Eingang auszeichnete.

Der Kreuzgang, ein Rechteck mit nach dem Hofe offenen Arkaden, umschließt 34 Gewölbejoche. Er entstand 1303—1347. Die spanische Gotik feiert hier eigentliche Triumphe (Abb. Nr. 5). Mag man den Gesamteindruck auf sich einwirken lassen, oder vergleichend den leisen Stilwandlungen folgen, immer wird der Betrachtende neu angeregt, neu befriedigt. Von elegant behandelten, stets variierenden Konsolen steigen die Gewölberippen an der geschlossenen Wand auf. Ihr gegenüber lauschen wir der gewandten Formensprache der Gotik. An den Kapitälen schwelgt die Künstlerphantasie in einem wahren Reichtum stets neuer Motive. Die ornamentalen Gebilde sind mit äußerster Zartheit behandelt, weniger kann dies vom figuralen Schmucke gerühmt werden. Dennoch ist auch dieser anziehend. Er versetzt uns sogar geistig zurück nach Tarragona. In schüchternen Versuchen regt sich der neckische Reiz der Drôlerien. Wir sehen Vierhänder in ernste menschliche Arbeiten versunken, sie entfalten als Reiter auf Kamelen den Prunk der Turniere etc. Sonst aber macht sich tiefer Ernst allenthalben geltend.

Wir wandeln über Grüfte, deren Grabplatten in dürftigen Resten sich bemerkbar machen. In den Nischen rings sehen wir die Sarkophage, ein glänzendes Cortege berühmter, verdienstvoller Namen katalonischer Familien, deren Glieder den Glanz der Königsgräber in der Kirche erhöhen und bereichern. Der Kunstfreund verweilt mit nicht geringerem Interesse vor diesen Werken als der Historiker. Einfach präsentiert sich dort ein Sarkophag, gotische Arkaden umziehen ohne jeglichen



SANTAS CREUS HOF DES KREUZGANGES
Nr. 7, Text S. 58



SANTAS CREUS EINGANG ZUM KAPITELSAAL
Nr. 8, Text nebenan

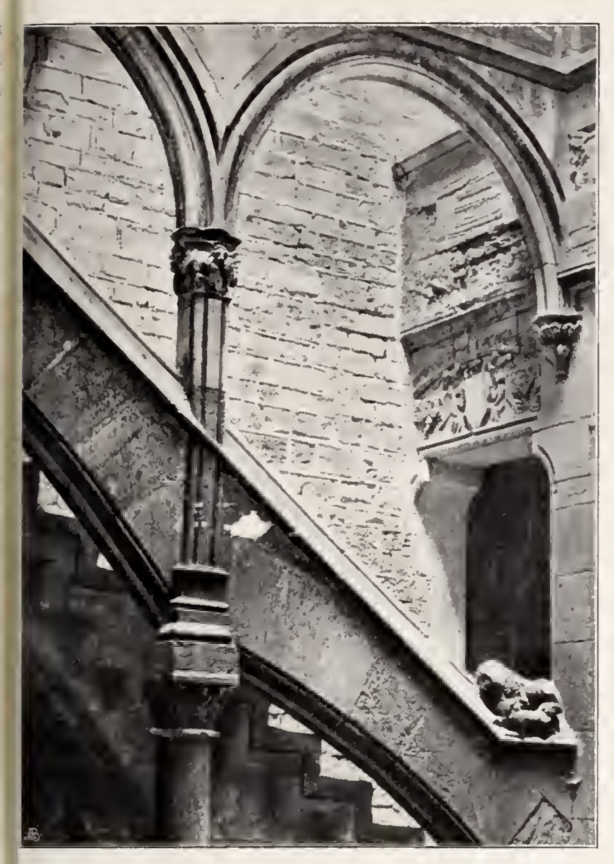
weitern Schmuck die Flächen, bald treten Kreuze in die Füllungen. Ihre Stelle verdrängt figuraler Schmuck. Sodann bereichert sich das Denkmal. Über den Arkaden machen sich Wappenfriese bemerkbar (Abb. Nr. 6). Auf dem Grabe ruht die liegende Figur des Entschlafenen; der stille Gelehrte und der Freund der Waffen, der ernste Domherr und der anspruchsvollere Höfling, an dessen Seite auch seine Lebensgefährtin ihre Grabstätte gefunden hat.

Was uns hier überrascht und fesselt, ist die stilistische Geschlossenheit des Ganzen. Architektur und Sarkophage reden in der nämlichen Formensprache, deren mannigfaltige Laute das Ohr harmonisch berühren. Kein aufdringlicher Rokoko schaut spöttischen Blickes auf die Schöpfungen der Vergangenheit. In dieser Hinsicht verdient der Kreuzgang von Santas Creus eine Ehrenstelle unter den zahlreichen Claustros, die uns in Spanien begegnen.

Ein Blick vom Hofe aus in die Korridore (Abb. Nr. 7) offenbart neue Schönheiten im Reichtume des Maßwerkes der Arkaden. Es ist nicht mehr vollständig erhalten, aber doch nicht rettungslos dem Ruine preisgegeben. Sehnsuchtsvoll verlangt die Anlage nach der Hand des Restaurators, der dem Zerfalle energisch begegnen könnte. Das aus den Ritzen und Spalten wuchernde Grün verstärkt ein solches Verlangen. In der Ecke des Hofes plätschert unter einem hübschen, etwas dürftigen Rundbau ein klarer Quell, ein neuer Beweis, daß der Anlage noch einige Aufmerksamkeit geschenkt wird.

An der Ostseite des Kreuzganges ist deren Mitte architektonisch vornehm ausgezeichnet. Eine mit Säulchen geschmückte Eingangspforte öffnet sich, begleitet von zwei Öffnungen, deren gekuppelte Säulen die schlicht und primitiv behandelte Bogenfüllung stützen (Abb. Nr. 8). Wir betreten den Kapitelsaal, einen kleinen dreischiffigen Raum, dessen Gewölbe auf vier freistehenden Säulen ruhen. Der Ernst des Kreuzganges reflektiert auch in diesem Raume. Steinerne Sitze umziehen den Raum an drei Seiten und die Nische, in der einst ein Altar aufgestellt war, ist noch erkennbar. Im übrigen besteht der ganze Schmuck dieses Raumes in den Figuren von sieben Prälaten, die hier friedlich schlummern. Die reliefartige Behandlung einer früheren Zeit mußte in der Folge einer freieren Bearbeitung weichen, die das Bild des Verstorbenen porträtähnlich gestaltete und in voller Rundung wiederzugeben suchte.

Dennoch tritt die Bedeutung der klösterlichen Anlage in diesem Raume ergreifend zutage. Hier versammelte sich die Klostergemeinde. Die Gräber der Äbte verkündeten den Lebenden in stummem Schweigen die Wichtigkeit und Aufgabe der Disziplin. Hier versammelte aber auch Jakob II. sein glänzendes Gefolge, wenn der Großprior des von ihm gegründeten Ritterordens von Montesa mit den Insignien seiner Würde bekleidet wurde. Dieser Doppelcharakter von Santas Creus findet sich nicht in gleicher Weise betont, denn die profanen Bauten und Denkmäler treten gegen die monastischen Räume in den Hintergrund. Der Bibliothek und dem Archive, wie der Sakristei schenken wir keine Aufmerksamkeit. Architektonisch ist erstere wirklich reich behandelt, das zeigt schon der Grundriß. Allein sie ist doch in ihrer heutigen Gestalt nur ein schöner Leib ohne Seele, denn der Chronisten Schilderung über den Reichtum an Handschriften und Archivalien, die Kostbarkeit der Sakristei-Objekte berührt an der Stätte ihrer einstigen Aufbewahrung doppelt wehmütig. Handelt es sich doch keineswegs



SANTAS CREUS VOM PALAST JAKOBS II.
Nr. 9, Text nebenan

um eine Dislokation des einst Vorhandenen, die noch erträglich sein könnte, sondern um das Barbarenwerk der Zerstörung, die Hast der Beutegierde, die verschleppte und verschacherte, um den Vandalismus, dessen Folgen man mit tiefem Bedauern beachtet.

Das weitere Vordringen in diesem Baukomplexe führt uns das Hordenwerk der Revolution aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer deutlicher vor Augen. Der sogenannte alte Kreuzgang, an Umfang dem neuen nur wenig nachstehend, ist eine Ruine. Aus dem Mauerschutte tauchen noch die Spitzbogen der in schlichtester Einfachheit behandelten Arkaden auf, wie die Schlußakkorde eines ergreifenden Grabgesanges.

Leidlich erhalten ist der Palast des Königs Jakob II. Das Äußere macht keineswegs den Eindruck fürstlicher Pracht, erinnert vielmehr an bürgerliche Einfachheit, die mit den Verhältnissen des Südens ernst rechnete. Hingegen überrascht der Hof im Innern durch seine hübsche Disposition und die vorzügliche Erhaltung. Säulenhallen mit eleganten Bogen umziehen die beiden Geschosse. In der untern Etage durchschneidet die Treppenanlage in scheinbarer Rücksichtslosigkeit und dennoch feiner Berechnung die luftige Halle (Abb. Nr. 9). In unbeschränkter Freiheit beherrscht diese das Obergeschoß. Elegant und zierlich sind schon die Basen behandelt, schlanken Blumenstengeln gleichen die Bündelsäulchen, auf deren Kapitälen die fein profilierten Bogen ruhen. Die anstoßenden Gemächer sind schmucklos, teils in ruinösem Zustande. Nur der Aufgang zum Treppenhause weist nach Innen über dem Türsturze das von Engeln gehaltene Wappen Kataloniens auf (Abb. Nr. 12), das von einem Löwen auf der nahen Lehne bewacht wird. Dieser Hof ist aber auch der letzte Rest der einstigen königlichen Bautätigkeit an dieser Stätte. Den nahen zweiten Palast zu betreten, wurde als nicht gefahrlos geschildert. Die verschiedenen Annexe sind in ihrer Zweckbestimmung nicht mehr erkennbar, in ihrem heutigen Zustande zur nähern Untersuchung auch keineswegs einladend.

Dem Königspalaste gegenüber ragt ein mächtiger zweistöckiger Bau aus den Ruinen empor. Eine weite gotische Halle nimmt den Raum der obern Etage ein. Man bezeichnet denselben als Schlafsaal der Novizen. Die Richtigkeit dieser Bezeichnung wollen wir dahingestellt lassen, er versichert uns wenigstens, daß die Gotik auch in Nutzbauten einen hochbedeutsamen Eindruck hervorbringen kann. In das allerdings sehr starke Mauerwerk, das die Strebepfeiler ersetzt, sind die mächtigen Spitzbogen eingelassen. Für das Auge ruhen sie auf primitiven Konsolen. Auf die Bogen legen sich die Dachsparren. Von irgend einer Verkleidung zeigt sich nicht die leiseste Spur. Der offene Dachstuhl des Basilikabaues tritt hier unter veränderten Verhältnissen, und neuen Zwecken



SANTAS CREUS GOTISCHE HALLE
Nr. 10, Text oben

dienend wieder in seine Rechte ein. Die Wirkung eines weit ausgedehnten Raumes, in dem jedes Glied seine konstruktive Aufgabe mit beinahe naiver Deutlichkeit verkündet, kann die Architektur kaum überbieten. Der Ernst monastischer Würde offenbart sich mit imponierender Kraft (Abb. Nr. 10).

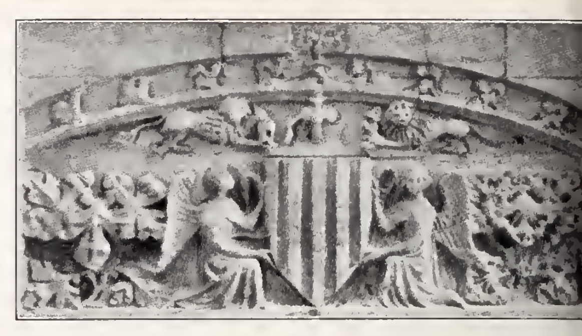
Wir schreiten nach dem östlichsten Punkte von Santas Creus. Zur Linken beachtet man geborstene Umfriedungen. Sie umschlossen einst den Friedhof und die Gartenanlage. Heute bezeichnet ein großes Trümmerfeld die beiden Stätten. Rosenranken und Gebüsch suchen das Auge über die Ruinen hinwegzutäuschen.

Wir stehen vor einem reizenden Bau, dem ersten Kirchlein von Santas Creus. Der Rundbogen des Einganges ist defekt, nur das Tonnengewölbe im Innern hat bisher den zerstörenden Einflüssen Widerstand geleistet, um den hübschen Altartisch mit seinem Säulenschmucke zu schützen. Für manche Jahrzehnte ist kaum mehr Garantie geboten. Drohende Risse verkünden deutlich, daß eine nicht allzu ferne Zeit nur einen Trümmerhaufen an dieser Stelle finden wird.

Unser Blick eilt zurück auf die in ihrer Art einzige Klosteranlage, schön auch als Ruine, die noch nicht hoffnungslos und klagend aufragt, vielmehr bittend nach einer rettenden Hand Ausschau hält. Santas Creus soll nur die Tochter sein, ihrer Mutter, Poblet, dürfen wir entgegengehen! Der Geist weidet sich an der siebenhundertjährigen Geschichte dieser Stätte. Klösterliche Einfachheit und fürstlicher Prunk, der Ernst der Askese und die Freuden des Hoflebens ziehen kaleidoskop-



SANTAS CREUS OSTSEITE DER KIRCHE
Nr. 11, Text S. 57



SANTAS CREUS WAPPEN KATALONIE[N]
Nr. 12, Text S. 59

artig vorüber. Plötzlich hüllten die vom Bli[tz] durchzuckten Sturmeswolken des Revolution[s]jahres 1835 die herrliche Anlage ein. Da[s] Tageslicht beleuchtete den heutigen Zustan[d].

Von der nahen Klosterkirche tönt ei[n] Glöcklein an unser Ohr. Heiser ist sein[e] Stimme, aber melodisch berühren uns sein[e] Töne. Sie schwellen an zum Festgeläut[e], als wollten sie eine Renaissance des 20. Jah[r]hunderts feierlich begrüßen, eine Renaissanc[e] des Glaubens und der Denkmäler, die desse[n] Impulse einst geschaffen haben. (Fort. folgt.)

DAS AVENTINGRABMAL UND SEINE VORLAGE

Von Dr. J. A. ENDRES

Die romanische Vorhalle von St. Emmera[m] zu Regensburg ist im Laufe von Jah[r]hunderten zu einer wahren Mustersammlun[g] künstlerisch ausgestatteter Grabmonumente ge[worden]. Grabdenkmäler aus romanischer un[d] gotischer Zeit fehlen daselbst zwar gän[z]lich, sei es, daß der Raum — ich mein[e] den überwölbten Teil der Vorhalle — in der entsprechenden Zeit zu Begräb[nissen] noch nicht benutzt wurde ode[r] daß die Neuzeit die Denkzeichen frühe[rer] Tage von ihrer Stelle verdrängte. Dagegen hat seit dem Beginn der Re[naissance] in Regensburg jede wechselnd[e] Stilperiode mit denen der Toten sic[h] selbst Denkmäler gesetzt. Es sind Monu[mente] bis zur Herrschaft des Klass[i]zismus, großenteils von nicht unbedeu[]tendem Kunstwert. Manche von ihne[n] scheinen erst hier unter ein schützende[s] Dach gebracht worden zu sein, nach[]dem der alte Friedhof auf der Nordseit[e] der Klosterkirche seiner ehemaligen Be[]stimmung entfremdet wurde. Das gil[t] wenigstens von dem uns hier beschä[f]tigenden Grabstein Aventins, welche[r]



HANS BURGKMAIR TOTENBILD DES KONRAD CELTIS
Holzschnitt v. 1507, Text S. 62

vormals im Friedhof neben der Sakristei der Kirche seinen Standort gehabt hatte[1]) (Abb. nebenan).

Eine kurze Beschreibung des Denkmals habe ich bereits an einer anderen Stelle gegeben.[2]) Der Vater der bayerischen Geschichtsschreibung erscheint hier in Halbfigur hinter einem auf zwei Pilastern ruhenden Bogen. Er ist mit Barett und Magistermantel seiner Zeit angetan. Seine Hände ruhen auf drei vor ihm liegenden Folianten, zu deren Seiten zwei niedliche Putten Platz genommen, die sich der bittersten Trauer überlassen. Auf den flatternden Bändern rechts und links von der Porträtfigur sind Sprüche tiefernsten Inhaltes, Reflexionen, wohlgestimmt auf das Grabmonument eines Historikers, eingegraben: Homo bulla est, und: Nascentes morimur. Glaube und Hoffnung des Christentums finden ihren Ausdruck in der Inschrift des Bogens, der sich über der Halbfigur wölbt. Sie lautet: Scio quod redemptor meus vivit, et in novissimo die de terra surrecturus sum (Job 19, 25).

Unter der Bildfläche ist die folgende Inschrift eingegraben:

D O M

IOAN · AVENTINVS VIR SINGVLARI ERVDI:
FIDE AC PIETATE PRÆDITVS PATRIÆ SUÆ
ORNAMENTO EXTERIS ADMIRATIONI FVIT
BOIOR · ET GERMANIÆ STVDIOSISSIMVS: RERVM
ANTIQAR · INDAGATOR SAGACISS · VERÆ
RELIGIONIS OMNISQVE HONESTI AMATOR
CVI · H · M · AD POSTERIT: MEMORIAM · P · EST
Θ · V · IDVS IAN · ANNO · M · D · XXXIIII

Diese gleiche Inschrift findet sich auch auf einem Holzschnitt, welcher in der von der Bayer. Akademie der Wissenschaften besorgten Ausgabe der sämtlichen Werke Aventins dem ersten Bande vorangesetzt ist. Er erweist sich durch das beigegebene Monogramm als das Werk des 1563 zu Wien



DENKMAL AVENTINS IN REGENSBURG 1534
Text nebenan

[1]) Graf v. Walderdorff, Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart, Regensburg 1896⁴, 330.
[2]) Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst, herausgegeben von J. Schlecht, München 1905, S. 9.

verstorbenen Hans Sebald Lautensack, von dem bekannt ist, daß er ein Bild Aventins schuf.[1]) Wenn jedoch Wilh. Vogt in der jener Gesamtausgabe vorgedruckten Biographie Aventins (p. LVIII) meint, daß dieser Holzschnitt eine Kopie des Regensburger Grabmonuments darstelle, so befindet er sich in einer Täuschung. Denn die einzige Beziehung, welche die beiden Kunstprodukte miteinander verbindet, ist lediglich die gleiche dargestellte Person in Halbfigur, denn auf dem genannten Holzschnitte erscheint Aventin jünger, in einer anderen Wendung des Körpers und auch in anderer Handlung. Er ist hier (heraldisch) nach links gekehrt und schreibt eben in ein vor ihm liegendes Buch, neben dem das Tintenfaß steht.

Dagegen muß, was meines Wissens bisher noch nicht beachtet wurde, ein anderer und zwar berühmterer Holzschnitt mit unserem Grabmonumente in Beziehung gebracht werden, nämlich das von Hans Burgkmair geschnittene sogenannte Totenbild des Konrad Celtis (Abb. S. 61 oben). Celtis selbst hatte dieses Bild bei seiner letzten Anwesenheit in Augsburg im Jahre 1507, als er sein nicht mehr fernes Ende vorausfühlte, bei dem Augsburger Meister bestellt und die darauf anzubringenden Legenden bestimmt.[1]) Burgkmair stellte den Humanisten in Halbfigur mit etwas nach rechts geneigtem Kopfe dar. Die Hände ruhen auf vier Büchern, die an den schmalen Schnittseiten die Titel seiner vier Hauptwerke tragen. Celtis ist mit einem großgemusterten Brokatstoff und darüberliegendem Pelzmantel bekleidet. Um sein Barett ist die Dichterkrone geschlungen. So steht er in einer Bogennische, welche von Fruchtkränzen und einer reich ausflatternden Bogenschleife gebildet wird. An den zwei unteren Ecken der Nische trauern zwei Putten, in den oberen Zwickeln Apollo und Merkur. Das quer vor den Putten angebrachte Schild des Celtis zeigt einen klaffenden Riß in der Mitte. Über dem Bogen zwischen zwei kleineren Girlanden wiederholt sich die Dichterkrone.

Diesen Holzschnitt nun hatte der unbekannte Meister des Grabmonumentes von Aventin vor sich. Gleichwie zahlreiche andere Maler und Bildhauer seiner Zeit nach vorhandenen Schnitten arbeiteten, so legte auch er jenem Denkmal das Totenbild Celtis' zugrunde. Ganz wie Burgkmair versetzte er die Halbfigur Aventins in eine Bogennische, mit derselben Richtung des Körpers, die Hände über Büchern — hier nur dreien — ruhend. Die Putten wurden von ihm genau übernommen, dagegen Schild und Dichterkrone sowie die beiden mythologischen Figuren weggelassen. Ein weiterer Unterschied ist darin begründet, daß der Bildhauer die Bogennische, einem guten Gefühle folgend, statt rein dekorativ, architektonisch umrahmte. Dadurch wurde er veranlaßt, die flatternden Enden der Bogenschleife frei schweben zu lassen. Die mythologischen Figuren in den Zwickeln ersetzte er durch Ornamente.

Die Wahrnehmung, daß das Totenbild des Celtis für das Grabmal eines anderen Humanisten zum Vorbilde gedient hat, legt die Frage nahe, ob nicht auch sein eigenes Monument an der St. Stephanskirche zu Wien unter dem Einflusse jenes Burgkmairschen Holzschnittes ausgeführt wurde.[3]) Beim ersten Anblick (Abb. S. 63) des Monumentes möchte man geneigt sein, die Frage gänzlich zu verneinen. Innerhalb einer phantastischen Umrahmung von (vielleicht symbolisch aufzufassenden) imitierten Baumästen ruht auf diesem Denkmal zu unterst eine tabula securiclata auf, über der sich seitlich zwei Pilaster erheben, die auch ihrerseits eine gleiche, etwas höhere Tafel tragen. Der in der Mitte sich bildende Raum ist durch einen Lorbeerkranz und eine Girlande sowie durch einige symbolische Reliefs, darunter das Kreuz, ausgefüllt. Dieser Aufbau läßt nur mehr einen schmalen Raum über der oberen Inschrifttafel übrig, in den etwas gedrückt das Brustbild des Celtis hineinkomponiert ist. Der Dichter und Humanist, mit Mantel und Barett angetan, trägt mehr jugendliche Züge an sich. Er legt beide Hände auf je drei rechts und links von ihm aufgebeigte Bücher und macht so den Eindruck eines mitten im akademischen Beruf stehenden Lehrers, der seinen Vortrag auf einem reichen, vor ihm ausgebreiteten literarischen Material aufbaut. Die oberen Ecken

[1]) Müller-Singer, Künstlerlexikon 2³ (1896).

[2]) Über den Holzschnitt handelt ausführlich Anton Ruland, über das Sterbbild, welches sich Conradus Celtis selbst in Holz schneiden ließ, R. Naumann (Archiv f. zeichn. Künste, 2 [1856], S. 143 ff). Daß der Stich nicht schon im Jahre 1505 entstand, wie man auf Grund einer Abhandlung von R. Muther, Hans Burgkmair (Zeitschr. f. bild. Kunst, 19 [1884], S. 344) schließen könnte, zeigte Dörnhöffer, Über Burgkmair und Dürer (Beiträge z. Kunstgeschichte, Franz Wickhoff gewidmet, Wien 1903, S. 114). Auf letztere Abhandlung und einen der Münchener Staatsbibliothek (Arch. 112 a) gehörigen Originalabzug, den Celtis seinem Freund Hartmann Schedel in Nürnberg dediziert hatte, bin ich durch die Güte von H. Dr. Leidinger, Sekretär dieser Bibliothek, aufmerksam geworden.

[3]) Eine Abbildung des Celtisdenkmals ist mir durch H. Dr. Mantuani an der k. k. Hofbibliothek zu Wien gütigst zur Verfügung gestellt worden, wofür auch hier der geziemende Dank gesagt werden soll.

der Relieftafel sind durch Fruchtbündel ausgefüllt. So bleibt an der ganzen Darstellung als die einzige mögliche Reminiszenz an den Burgkmairschen Schnitt, wenn überhaupt eine solche anzunehmen ist, nur das Aufruhen der Hände auf Büchern übrig.

Eine ästhetische Würdigung der beiden Humanistengrabmäler wird nicht umhin können, dem Schöpfer des Regensburger Reliefs das feinere Kunstempfinden zuzuerkennen, wenn er auch weniger selbständig gearbeitet hat. Denn daß er sich »nach berühmten Mustern« richtete, dürfte aus den obigen Ausführungen unzweifelhaft klar sein. Damit ist aber auch die Geschichte eines bekannten Burgkmairschen Blattes um einen kleinen Zug bereichert.



GRABMAL DES KONRAD CELTIS
Stephanskirche zu Wien, Text S. 62
Nach einer phot. Aufnahme von M. Frankenstein, Wien

EIN NEUER ZEICHENLEHRPLAN FÜR DIE VOLKSSCHULEN MÜNCHENS

Mit Beginn des Schuljahres 1905/6 tritt für die Münchner Volksschulen ein neuer Lehrplan in Kraft, der besonders im Zeichnen gegen früher bedeutende Änderungen zeigt. Die alten Bahnen sind zum großen Teil verlassen und der Zeichenunterricht wird in mehr künstlerischer Weise betrieben. Nunmehr zeichnen die Kinder schon in den Unter- und Mittelklassen; zur Darstellung werden im allgemeinen Gegenstände gewählt, welche im Anschauungs- oder heimatkundlichen Unterrichte schon Betrachtung und Besprechung erfuhren. Die regelmäßigen Zeichenübungen erfolgen mit weichem Griffel auf die Schiefertafel, mit Bleistift auf Papier, mit Kreide auf die Wandtafel. ¦Vom fünften Schuljahr ab werden — und zwar in Flächendarstellung — gezeichnet: zuerst krummlinige Formen (Apfel, Birne, Ei, Rad, Handspiegel, Brille u. dgl.), dann geradlinige (Schiefertafel, Heft, Lineal, Winkeldreieck, Fenster, Türe etc.), hierauf gemischtlinige (Beil, Hammer, Zange, Schere, Gabel, Schaufel u. s. f.), nachher wird das Auge des Schülers an einfachen Blattformen (Flieder, Winde, Leberblümchen, Haselwurz etc.) und an Fischformen geübt.

Die Wiedergabe des Geschauten erfolgt anfangs aus dem Gedächtnis, später, bei den zusammengesetzteren Formen, nach der Natur; die Darstellungen nach der Natur sind mit Kohle auf braune, schräg gestellte Pappendeckel, später mit Pinsel auf schräg gestelltes Tonpapier wiederholt bis zur gedächtnismäßigen Aneignung der Form zu üben.

Im sechsten Schuljahr wird mit Pinselübungen begonnen: Kommastriche in Reihungen, Bordüren, hierauf Silhouetten von einfachen Gegenständen der vorjährigen Aufgaben, Kirschen, Beeren, Blättern u. dgl., sowohl einzeln als in Reihungen; daran schließt sich die Flächendarstellung wirklicher Gegenstände in Farbe, z. B. Blumentöpfe, flache Schneckengehäuse und Muscheln, Käfer und Schmetterlinge. Die Blattformen aus dem Stoffe des fünften Schuljahres werden auf zusammengesetzte Formen und einfache Zweige erweitert. Endlich wird auch zur räumlichen Darstellung geschritten, dazu werden benützt: zwei oder mehrere seitlich hintereinandergestellte Bälle, Eier, Äpfel, Gläser, Flaschen, sodann Kisten, Schachteln, Bücher etc. Die Wiedergabe beschränkt sich im allgemeinen überhaupt auf die Ausführung in einfachen, strengen, großzügigen Linien; vom sechsten Schuljahre ab wird dieselbe unter Benützung von Tonpapier durch Einführung von ein bis drei Tönen (Lichtton, Schattenton, Lokalton) erweitert. Das siebte Schuljahr setzt die dekorativen Pinselübungen an Tellern, Schachteln, Buchdeckeln usw. fort; zur Darstellung in Fläche dienen dann Zweige ohne und mit Blüten, wie Efeuranken, wilder Wein, Tannenzapfen, Maiskolben, Ähren,

Gräser, Schneeglöckchen, Wucherblume etc. Als Körper zur räumlichen Darstellung werden verwendet: Früchte, Krugformen, Vasen, Helmformen, Gießkannen, Leuchter, Stuhl, Tisch, Kasten usf. Im achten Schuljahr, dessen Besuch freiwillig ist, werden die Pflanzenstudien fortgesetzt, dann folgen die einfachsten geometrischen Konstruktionen. Die Knaben üben sich dann im Freihandzeichnen nach kunstgewerblichen Mustern und im Projektionszeichnen nach Modellen, während die Mädchen die erlangte Zeichenfertigkeit für Litzenmuster, zu Stickereien und Applikationen verwenden.

Bereits im vergangenen Schuljahre wurde in einer Anzahl von Klassen versuchsweise nach dem nunmehr eingeführten Lehrplane gezeichnet. Die Mitte Juli veranstaltete Ausstellung der Schülerarbeiten ließ in der Tat schließen, daß sich die neue Methode wohl bewährt hat. Der Gebrauch des Pinsels, das Zeichnen nach dem wirklichen Gegenstande bereitet den Kindern sichtlich mehr Freude als das immerwährende Kopieren von Vorlagen mit dem Bleistift. Dazu kommt noch der Umstand, daß helle Gegenstände auf dunkles, dunkle auf hellfarbiges Papier gezeichnet, bezw. gemalt, d. h. mit Farbe eingedeckt werden, was der ganzen Arbeit dann ein sehr gefälliges Aussehen verleiht.

Daß die Grundideen zur neuen Zeichenmethode auch anderwärts in ähnlicher Weise wie in München erfaßt werden, beweist unter anderem der neue Lehrplan der Budapester Volksschulen, der uns unlängst zu Gesicht kam, welcher bezüglich des Zeichenunterrichts mit dem Münchener in allen wesentlichen Punkten übereinstimmt. E. G.

RUDOLF SCHULTE IM HOFE PORTRÄT ADOLFS VON MENZEL
Große Berliner Kunstausstellung 1905

ADOLF VON MENZEL

Ein Gedenkblatt

von CARL CONTE SCAPINELLI

Nur selten geht ein Künstler von uns, an dessen Bahre wir den Satz aussprechen können: »Wir haben ihm nichts abzubitten, wir haben ihm aber auch nichts zu verzeihen«. Gewöhnlich ist über das Leben und die Kunst eines noch Schaffenden für die Mitwelt ein Schleier gebreitet, oft ein grauer, der ihn uns nicht recht erkennen, der ihn uns geringer einschätzen läßt, oft aber auch ein glitzernder, goldbesetzter, der uns sein Lebenswerk in glänzenderen Farben zeigt.

So wird die Kunstgeschichte meist zur Wissenschaft, die im Gegensatz zur Zeitmeinung die Wahrheit klargelegt, die abbitten oder verzeihen muß.

Die Meinung über den greisen Menzel [1]) stand aber schon zu seinen Lebzeiten fest. Geehrt wie selten ein Künstler von seinem Herrscher wie von seinem Volk, gekannt wie überhaupt selten ein Mann, hat man ihn in den letzten

[1]) Raumverhältnisse halber mußte dieser Aufsatz, der uns schon länger vorlag, bis jetzt zurückbehalten werden. Vgl. übrigens I. Jahrg., Heft 6, Beil. S. VI; ferner II. Jahrg., Heft 1, Beil. S. II u. III. D. Red.

Jahren seines Lebens richtig eingeschätzt. Aber auch er befindet sich nicht in unserer Schuld. Was ihn an Ruhm, Wertschätzung und Ehren zuteil wurde, das hat sich der kleine Mann mit seinem zielbewußten Können, mit seiner rastlosen Arbeitsamkeit Zoll um Zoll erkämpft.

Nicht sein Talent allein war es, das sich die Welt eroberte, sondern sein ernster Fleiß! Malen und Zeichnen war für ihn nicht ein Vergnügen, war nicht das Resultat anregender Stunden, sondern es war seine Arbeit, es war sein Tagewerk. Und nur durch diesen rastlosen, fast philisterhaften Fleiß hat er die weiten Ziele, die er sich gesteckt, erreicht.

Menzel wird allgemein als der »deutsche Maler« par excellence bezeichnet, und man leitet dann dieses Wort davon her, daß er das Deutschtum, speziell das Preußentum verherrlichte; mir scheint Menzel weit eher deswegen der »deutsche Maler« gewesen und geworden zu sein, weil er den zähen Fleiß des Deutschen, den unbeirrten Arbeitssinn desselben besaß.

Schon nach außen hin vermied er alles »Geniale«, alles künstlerisch Saloppe, und so auch in seinem ganzen Wesen. Studieren, Probieren, Skizzieren, das waren die Beschäftigungen, die die Stunden langer Wochen und Monde in Anspruch nahmen, bis er an ein großes Werk ging. Für alle seine Kunstwerke sind eine Menge Voraussetzungen, eine Menge Vorarbeiten und Vorstudien notwendig gewesen.

Wie sehr mußte er sich in die frühere Zeit vertiefen, wie viele Bleistiftskizzen waren notwendig, wie viele Museen mußten durchwandert werden, bis er der Maler der Friederizianischen Zeit ward, der restlos in ihr aufging, der ihren Geist, ihre Sitten, ihre Trachten genau kannte?

Das ganze lange Leben Menzels steht unter einem Zeichen, unter dem Zeichen der Arbeit und der Pflicht! Er hatte für nichts anderes Zeit, er konnte für nichts anderes leben als für die Kunst, aber nicht für die Kunst als angenehme Würze vergnügter Stunden, sondern für die Kunstarbeit, für seine Pflicht. So läuft sein Leben nach außenhin gleichförmig hin, fast so ruhig und eintönig, wie das eines Bureaukraten. Von dem köstlichen stillen Glück, das er beim Schaffen empfand, von den endlosen Stunden mühevollen Ringens mit einer Idee, mit einem Stoff, hat er selbst, der trockene Kauz, nie gesprochen, davon erzählen uns nur seine Skizzen und Bilder.

Wenn auf irgendwen das Wort Schopenhauers »Genie ist Fleiß« paßt, dann ist es Menzel. Die Aufgabe konnte noch so groß sein, die sich ihm gegenüberstellte, er sah ihr



ADOLF VON MENZEL — AUFBRUCH AUS DEM RESTAURANT

Gemalt 1892



ADOLF VON MENZEL — KURGÄSTE IN KISSINGEN

Gemalt 1884

kalt wägend ins Auge, er maß sie aber nicht an seiner eigenen körperlichen Zwergengröße, sondern an seiner gewaltigen Energie, und machte sich daran, sie zu überwinden, und er überwand sie auch immer. Einundsiebzig Jahre lag er so im Kampf mit den größten Aufgaben, und in all den einundsiebzig Jahren ist er Sieger geblieben. Dieser Fleiß, dem keine Aufgabe zu groß, kein Ziel unerreichbar schien, der bei ihm zum Forscherfleiß wurde, der prüfend und schauend die größten technischen Schwierigkeiten überwand und neue Wege fand, zeigt uns eine hervorstechende Seite im Charakter Menzels.

Der kleine Mann, der körperlich weit unter dem Mittelmaß war, bekommt auf dem Gebiete seines Schaffens Titanenkräfte, wächst zum geistigen Riesen.

Darum hatte er aber auch für nichts anderes Zeit und Sinn, als für seine Kunst. Für ihn gibt es keine Erholung vom Malen und Zeichnen, stets hat er sein Skizzenbuch bei sich und was ihm irgendwie interessant erscheint, hält er wenigstens in einer flüchtigen Skizze fest. Bekannt ist die Anekdote, die man sich von ihm erzählt. Als ein junger Maler einst in Menzels Atelier gestürzt kam und atemlos von einem Unglück erzählte, das sich in der Nähe ereignete, fragte ihn der Meister trocken, ob er eine Skizze davon gemacht habe und als dies der aufgeregte junge Mann verneinte, meinte er trocken: »Sie werden nie ein guter Maler werden.«

Man sieht, für Menzel war jede Begebenheit und alles Sichtbare nur als Gegenstand für die malerische Darstellung da.

Beim Anblick der Ausstellung des Menzelschen Lebenswerkes in der Berliner Nationalgalerie rief ein Kritiker jüngst aus: »Der Mann muß gezeichnet und gearbeitet haben wie andere atmen, als eine selbstverständliche Funktion; er hat sich mit Bleistift und Pinsel seine Welt gebaut und erschaffen; was ihm begegnete, was ihn interessierte, sachlich, geistig, zeichnerisch, als Aufgabe durch Bewegung oder Beleuchtung, das hat er sich aufgeschrieben, entweder aus Freude daran oder in bestimmter Absicht, um es irgendwie einmal zu verwenden, oder als Ergänzung zu anderen Dingen, die er einmal betrachtet, als Baustein zu dem Weltbild, das er sich für sich allein zu seinem Privatgebrauch zusammengefügt hat.«

Und was waren die Früchte dieses arbeitsreichen Lebens? fragen wir uns unwillkürlich.

Die erste Frucht seines Fleißes war der unerschütterliche Lebensernst. Trotzig und aufrecht, wie ein kampfbereiter Held stand er der Wirklichkeit und dem Leben gegenüber. Er flüchtete nicht ins Land der Romantik, der Phantastik, er tändelte nicht mit schönen phantastischen Ideen; die Wirklichkeit um sich, das Gesehene wollte er bildlich festhalten. Dieser Lebensernst spricht aus den Thematen, die er sich zur Behandlung aussucht, sie spricht aus der Auffassung und Ausführung dieser Arbeiten.

Die zweite Frucht seines Fleißes ist die

schier unerreichte Vollkommenheit der Technik, die er sich aneignete. In allen Techniken war Menzel sattelfest, überall war er bemüht, seine Gedanken und Ideen in vollkommenster Form zum Ausdruck zu bringen. Die lithographische Technik, die ihm schon als Jungen geläufig war, den modernen Holzschnitt lenkte er auf neue Bahnen. In Öl, Aquarell, Pastell und Gouache malte er und suchte in all diesen Darstellungsarten die letzte Feinheit herauszufinden.

Die dritte Frucht seines Fleißes endlich sind die großen Aufgaben, die er sich stellte, und an die er nur seines unerschütterlichen Arbeitseifers wegen gehen konnte. Nur einer, der eine Menge Energie in sich aufgespeichert fühlt, kann den Mut finden, sich an das Thema »Friedrich der Große und seine Zeit« oder an das große »Armeewerk«, endlich an Gemälde zu wagen, auf denen Hunderte von Figuren zur Darstellung kommen.

So wurde sein Fleiß auch mitbestimmend zur Wahl seiner Lebenswerke.



ADOLF VON MENZEL MORGENSTUNDE IM GARTEN
Gemalt 1890

Adolf Menzel wurde am 8. Dezember 1815 zu Breslau geboren als der Sohn eines Lehrers, der später eine lithographische Anstalt gründete, in die der junge Menzel auch als Lehrling eintrat. So stellen sich ihm sofort eine Menge technischer Schwierigkeiten gegenüber, die überwunden sein wollen, zwingen ihn zum Fleiß und geben seinem späteren Schaffen teilweise auch die Richtung an.

Da sein Vater zwei Jahre nach der Übersiedlung nach Berlin (1830) stirbt, muß der siebzehnjährige Junge für Mutter und Schwester sorgen. Er zeichnet, was ihm unterkommt: Tischkarten, Etiketten, besucht dabei die Gipsschule auf der Kunstakademie und erhält endlich 1833 vom Verleger Sachse den Auftrag, die Illustrationen zu einem Lutherwerk umzuarbeiten. Nach dieser Arbeit macht er sich an »Künstlers Erdenwallen«, eine Serie selbständiger Lithographien, die Beifall finden.

Durch den Auftrag, Kuglers »Geschichte Friedrichs des Großen« zu illustrieren, den er 1839 erhält, öffnet sich für seine Tätigkeit eine neue Welt, die Friederizianische Zeit, deren berufenster Interpret er wird. Mit den Illustrationen zu diesem Geschichtswerke, nicht weniger als 400 an der Zahl, ferner mit seinem großen Armeewerk, sowie mit verschiedenen Bildern aus dieser Zeitepoche: »Die Bittschrift«, »Tafelrunde«, »Das Flötenkonzert« u. s. f. löst er restlos die erste, schwere Aufgabe seines Lebenswerkes, er wird der Maler der Friederizianischen Zeit, er wird der Maler der preußischen Geschichte.

Dem Auftrage gemäß löst er diese Aufgabe zuerst auf graphischem Wege durch Illustrationen zu den beiden Werken. Eine Unmenge Vorstudien waren notwendig, um den Charakter der damaligen Zeit festzuhalten, um die Tracht, die Uniformen des preußischen Rokoko naturgetreu darzustellen. Menzel muß, um der Zeit in jeder Richtung gerecht zu

werden, nach alten Stichen, kunstgewerblichen Gegenständen, nach in Museen aufbewahrten Möbeln und Modellen Skizze um Skizze entwerfen, bis er endlich in jener Zeitepoche vollständig aufgeht, sie wie die Gegenwart beherrscht. Dies beweisen nicht nur die Vollbilder zu diesem Werke, sondern die kleinsten Vignetten, die in liebevollem Verständnis in geistreicher Weise die charakteristische Zeit Friedrichs des Großen festhalten. Gerade bei diesen, wo er am besten in freier Form die Früchte seiner Studien in Verbindung mit dem geistigen Erfassen jener Zeitepoche zur Darstellung bringen konnte, zeigt sich die Schärfe seiner Auffassung und die reichen Mittel seiner Griffelsprache.

Was er berichtend graphisch aus jener Zeit in der illustrierten Geschichte »Friedrichs des Großen« festgehalten, das ordnet er uns statistisch in den 443 lithographischen Tafeln seines »Armeewerkes«, das eine vollständige Sammlung der Montierung aller preußischen Regimenter in sachlicher und belebter Form gibt.

Seit dem Jahre 1848 befaßt er sich auch koloristisch mit der Zeit Friedrichs des Großen. Die bekannten historischen Gemälde »Die Bittschrift«, Die Tafelrunde von Sanssouci«, »Friedrich der Große auf Reisen«, die »Huldigung der Stände Schlesiens«, »Die Schlacht bei Hochkirch«, »Die Zusammenkunft Friedrichs II. mit Joseph II.« sind schon deswegen Meisterwerke der Historienmalerei, weil auf ihnen nichts gestellt und erklügelt, nichts leblos und posiert ist, sondern weil sie trotz der peinlichen geschichtlichen Treue bis in den letzten Zug belebt sind und trotzdem die Lebensart jener Epoche, den damaligen Zeitgeist, ja selbst die ganze damalige Lebensauffassung zum Ausdruck bringen. Menzel malt auf jedem dieser Bilder nicht nur eine Episode aus dem Leben der damaligen Zeit, sondern er weiß uns den Lebensatem, die Stimmung, das Milieu, die Art, sich zu geben und sich zu bewegen, zu verkörpern.

So fesselt er eine Zeit, die wir bis dahin nur aus schriftlichen Schilderungen und aus alten, ungenügenden Stichen kennen, durch seine Illustrationen für immer auf Leinwand und Papier. Preußen mag Friedrich dem Großen für seine Taten, für den Geist, den er in seine Armee brachte, dankbar sein; Preußens Dank verdient auch jener, der diese Zeit bildlich erfassen und der Nachwelt überliefern konnte. Zur Popularität der Fürstengestalt Friedrichs des Großen sowohl wie auch der Geschichte jener Tage hat Menzel wie kein zweiter beigetragen, denn er löst damit nicht nur eine künstlerische, sondern auch eine patriotische Aufgabe. Begeistert sagt Willi Pastor von ihm: »Was so viele unserer Größten in ihrem Lebenswerk erstrebten, eine Synthese von Wissenschaft und Kunst, das hat auch Menzel gewollt. Die Vorarbeiten dazu sind wissenschaftlicher, ganz streng wissenschaftlicher Art gewesen. Auch sonst hat er das Leben und die Zeit seines Heros, des großen Friedrich, durchforscht wie nur ein Gelehrter. Aber der Gelehrte war in ihm dem Künstler untertan. Das Göttliche der Kunst, die eine andere Schöpfung ist, war in ihm lebendig, und Kraft dieses Göttlichen hat er uns, uns alle gezwungen, den großen Preußenkönig durch seine Augen zu sehen. Im Banne Menzelscher Suggestionen stehen wir, ohne Ausnahme, bewußt oder unbewußt, wenn wir an Friedrich den Großen denken«.

Die erste große Aufgabe seines Lebenswerkes, die Darstellung der Friederizianischen Zeit in graphischer wie auch koloristischer Weise, hat Menzel also sicherlich meisterhaft gelöst. Sie umfaßt etwa die Zeit von 1842—1856. Was nun an Bildern kommt, gilt der Jetztzeit, sowohl ihrer Geschichte (in den Darstellungen ihres Hoflebens unter Wilhelm I.) als auch der liebevollen Vertiefung in ihr Treiben und Arbeiten.

Das große Bild »Krönung König Wilhelms I. in Königsberg« beschäftigt ihn vier Jahre lang; eine große Anzahl naturgetreuer Porträts sind darauf enthalten und trotz dieser mühsamen Detailarbeit ist das Gemälde doch durch die Lichteffekte und den Farbenreichtum der Uniformen und seidenen Roben in den mannigfachsten Tönen belebt. Noch bewegter und unmittelbarer, noch mehr aus der Zeitgeschichte heraus wirkt die »Abreise König Wilhelms zur Armee«. Hier steigert sich seine Sicherheit in der Behandlung größerer Massen, in der Belebung derselben, in der Bewegung der einzelnen zur unerreichten Virtuosität. Die patriotische Begeisterung hat ihm dabei geholfen, alle Schwierigkeiten zu überwinden. Seine Zeit, sein König, sein Volk reißt Menzel zur höchsten Kunstbegeisterung hin, er, der der Friederizianischen Zeit berufenster Interpret war, wird nun zum Maler des neuen Deutschen Reiches.

Aber auch dabei bleibt sein Talent nicht stehen, die Welt, aus der Menzel seine Stoffe holt, ist nicht die offizielle Welt allein, sein Arbeitsfeld ist nicht nur in Deutschland zu finden; Menzel malt, was immer sich ihm gegenüberstellt.

Das Treiben der Volksmassen in großstädtischen Straßen, in den Gärten zu Paris,



ADOLF VON MENZEL. BALLSOUPER

Im Besitz der Nationalgalerie zu Berlin. Gemalt 1879

auf dem Markte in Verona, das schummerige Interieur der Kirchen, das Volk bei der Arbeit, alles fesselt ihn, regt ihn zu Bildern an. Nie war es die Idee allein, die ihn zur Darstellung trieb, immer war es das Malerische, das ihn besonders anzog. — So kam er wohl auf den Einfall, das »Eisenwalzwerk« zu malen, das 1875 vollendet wurde und ganz außerordentliches Aufsehen erregt hat. Mit unerbittlicher Wahrheitsliebe und mit kühner malerischer Kraft macht er sich hier daran, ein Lichtproblem der schwierigsten Art zu lösen. Die Gegenstände, die Figuren, alles muß gegen das Licht zurücktreten, sich diesem unterstellen. Und diese Unterordnung der Dinge unter das Licht und die Luft, die Auffassung der Dinge als malerische Erscheinung im Raume, das war«, wie Dr. Kühn mit Recht hervorhebt, »das Neue, das Moderne, das Bahnbrechende dieses Gemäldes Menzels«.

Menzel findet nach jahrelangem Suchen diesmal die Wahrheit im Realismus und ohne sich zu einer Schule zu rechnen, ohne von den andern einer beigezählt zu werden, er, der Realist geworden, selbständig und unabhängig von seinen französischen Kollegen, die ebenfalls im Wahrheitsdrang denselben Weg finden.

Von nun an stellt er alles dar, was Natur heißt, die Wahrhaftigkeit in der Farbengebung, in der Lichtwirkung ist ihm die Hauptsache. Nie verliert er sich aber wie viele moderne Realisten ins Kleinliche; was er darstellt, mag oft dem Sujet nach nicht bedeutend sein, aber er weiß es derart zu heben und zu geben, daß es zu etwas Malenswertem, zu etwas Interessantem wird.

Für seinen unermüdlichen Fleiß ist auch die dritte Epoche seines Lebens, die der Naturmalerei, der Wirklichkeitsdarstellung ein glänzender Beweis. Schon fast ein Greis, sucht er weiter, er, der so bequem hätte der gefeierte Maler der preußischen Geschichte, des neuen Deutschen Reiches bleiben können. Er arbeitet weiter und was sich ihm gegenüberstellt, das muß malerisch überwunden werden. Er, der seinen Sinn für Massen in seinen historischen Bildern gestählt, steht auch [illegible] Darstellung des modernen Lebens [illegible] treibens ihnen nicht fremd gegenüber. [illegible] sie auch hier zu einem »einheit[illegible] funktionierenden Organismus zusammenzuballen«, ohne dabei das Individiuum z[illegible] toten Teil des Ganzen herabzudrücken. Es [illegible] die Masse, es lebt der einzelne in ihr auf, Menzels Werken, und wie im Leben, so fällt es auch im Bilde dem Individuum zu, sich dem Ganzen unterzuordnen und doch seinen eigenen Zweck zu erfüllen. Dieser Gedanke kommt einem auch, wenn man der Unzahl seinen Skizzen gedenkt. Mit einer einzigen Figur befaßt er sich da mehrere Male, er studiert sie bis ins letzte Detail, greift wieder einzelne ihre Teile zum Studium heraus, den Kopf, die Hände, den Rücken, gibt ihr endlich eine bestimmte Stellung für sein großes Bild; — im Bilde selbst aber ist diese nochmals abgeändert, hier muß sie sich dem Ganzen unterordnen, dem Zug, der alle Figuren beherrscht, fügen und beugen. Eine ganze Armee von Skizzen steht ihm zu einem Bilde zur Verfügung, aber er trifft eine strenge Auswahl. Darum mögen manche ein Mißverhältnis konstatieren zwischen der Fülle seiner Skizzen und seinen Bildern. Aber Skizzieren war ihm eine Notwendigkeit, sie war fast gleichbedeutend mit Sehen. Alles wollte er bildlich festhalten.

So nimmt Menzel eine Sonderstellung in der Malerei des letzten Jahrhunderts ein; er umspannt sie sozusagen durch seine universelle Begabung, durch die Beherrschung aller Techniken, durch seine mannigfaltigen Sujets, dadurch endlich, daß er ihre Geschichte schrieb, die Geschichte des neuen Deutschen Reiches, sowie die Alltagsgeschichte des Lebens und Treibens am Hofe und in allen Volksschichten.

IX. INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG IN MÜNCHEN 1905

Von FRANZ WOLTER

(Fortsetzung)

Richard Pietzsch hat nichts von dem oft beliebten Virtuosentum, im Gegenteil, eine Steifheit und Ungelenkheit macht sich deutlich bemerkbar. Er will etwas Großes kann aber das nicht ausdrücken, was er möchte, weil es ihm an der Sprache, an Ausdrucksformen gebricht. Richard Kaisers »Aufziehendes Gewitter« ist ebenfalls kein kleines Bild, aber es ist in sich organisch, es ist kein Naturausschnitt, sondern als abgeschlossenes Ganzes gedacht und auf der Grundlage von Naturkenntnissen und Studien gemalt. Kaiser verspricht viel für die Zukunft und zeigt gerade jenes Bild bedeutenden Fortschritt nach den verschiedensten Seiten, namentlich ersieht man, daß der Künstler bestrebt war, einen packenden Natureindruck mit seiner inneren Seelenstimmung in Einklang zu bringen.

Die Luitpoldgruppe hat in ihrer künstle-

rischen Erscheinung einen vornehmen, abgeschlossenen Klang, die Künstler, welche hier zum Beschauer sprechen, sind ruhige, vom aufregenden Treiben des wild sich aufführenden Genietums fernestehende Männer, die ihren Weg in strengen Studien, in steter Arbeit und gewissenhafter Selbsterziehung weiterschreiten. Manche allerdings lassen sich gehen, werden bequem und malen still weiter, wodurch an vielen Stellen eine gewisse Langweiligkeit hervorgerufen wird. Hermann Urban bringt bei wenig Abwechslung seiner Motive mehrere größere Landschaften, von denen der im bräunlichen Tone gehaltene »Spätsommer« den Vorzug verdient. Raoul Frank, Fritz Baer, C. Küstner sind die Hauptrepräsentanten der Landschaft. Der »Winter« des letzteren leidet an einigen Härten und scheint der sonst tüchtige Künstler in eine Manier zu kommen, die für ihn verhängnisvoll werden muß. Der geniale Olaf Jernberg erscheint inmitten der tonigen Bilder seiner Umgebung zu derb. Franz Hoch hat neben trefflichen Landschaften ein tüchtig gemaltes Figurenbild »Am See« beigesteuert. Koloristisch sehr wirkungsvoll sind die schwarzweißgefleckten Kühe auf der Weide von Oskar Frenzel, ebenso die technisch breit und sicher heruntergemalten Tiere von J. D. Holz. Als Stilist im Sinne Feuerbachs und Genellis zeigt sich von der besten Seite Philipp O. Schäfer. Seine auch gedanklich gut gelösten Motive haben jenen angenehmen, weichen dekorativen Charakter, der uns an alte, verschossene Gobelins erinnert, welche auch überall die schmückenden Eigenschaften besitzen, sei es im Heim oder in einem Ausstellungsraum. Es mögen noch so viele neue Probleme in der Kunst auftauchen, man mag sie mit den Namen Naturalismus oder Idealismus bezeichnen, immer tauchen Künstler auf neben jenen Strömungen, welche das instinktive Gefühl haben, daß eine Malerei ein Bild und keine Naturstudie ist, Künstler, welche die Notwendigkeit fühlen, mit den zeitgenössischen Errungenschaften eine geistige, gedankenvolle antimaterialistische Kunst zu schaffen, die trotz Inhalt in erster Linie das uralte Gesetz des künstlerisch Dekorativen bezwecken: eine Kunst, die Rhythmus in Form und Linie in den Dienst einer Idee stellt.

Einen breiten Raum nehmen gegenüber dem Genrefach, das so ziemlich verschwunden ist, die Bildnisse ein. Es ist ja noch heute dieses Gebiet das lukrativste für den Maler, und man kann nicht energisch genug unsere begüterten Familien darauf hinweisen, ihrer Pflicht der Kunst gegenüber sich bewußt zu werden, anstatt nur der retuschierten »schönen« Photographie zu huldigen. Vorherrschend in der Anzahl sind die Bildnisse in der Luitpoldgruppe von Walter Thor und seiner Schule. Thor beeinflußt seine Schüler im besten Sinne, er weist sie auf eine gesunde, ehrliche Naturanschauung und legt Wert auf eine Technik, die trotz der großen Gesamterscheinung auch ein liebevolles, intimes Studium im kleinen in sich birgt. Amalie Rau und Anton Gregoritsch scheinen seine besten Schüler zu sein. Thor selbst ist gut vertreten durch das repräsentative Bildnis des Prinzregenten, ferner durch zwei Damenporträts von ungemeiner Feinheit der zeichnerischen und malerischen Gestaltung. Das »Kind mit Kaninchen« von Georg Schuster-Woldan ist diesmal weniger gut gelungen, das gleiche kann man von dem Knabenbildnis Albert Sterners sagen, bei welchem der landschaftliche Hintergrund wie ein Versetzstück beim Photographen aussieht. Malt heute jemand ein Porträt in der Landschaft in rein realistischer Absicht, so muß er auch logischerweise die Konsequenzen ziehen und darf nicht Licht und Luft, welche die Gestalt umfließen und umhüllen, ignorieren. Karl Blos gehört zu den tüchtigsten Künstlern der Gruppe. Man muß nur einmal zusehen, wie er in der Lösung des Farbenproblems bei dem Bildnisse des Fürsten Quadt vorging. In geschmackvoller Weise brachte der Maler eine gobelinartig wirkende Landschaft in den Hintergrund und schuf durch den schwarz-weiß-gelbparkettierten Boden ein starkes Gegengewicht gegen das Blau der bayerischen Uniform, so daß das an sich einfach und vornehm konzipierte Bildnis sehr harmonisch, wie aus einem Guß, gestaltet ist. Charakteristisch und von ebenso trefflichen Qualitäten ist das Bildnis des Grafen Moy. Köstlich ist auch »Der Wanderer« und der »Innenraum mit dem Mädchen«, ferner entzückend die »Schwarzwälderin«, ein Bild, in welches der Malers ein ganzes, auf erstaunlicher Höhe angelangtes Können hineinlegte.

»Die Scholle«, jene bekannte Gruppe jüngerer strebsamer Maler, bildet einerseits den Stein des Anstoßes der Konservativen, anderseits den Hautgout für die Kunstblasierten und Ultramodernen. Bekanntlich gehen die meisten Menschen in ihren Schätzungen von Kunst und anderen Werten stets ins Extreme, die wenigsten beschreiten die goldene Mittelstraße. Tatsache ist ja, daß die Scholle in das Leben der Münchener Kunst eine Auffrischung gebracht hat. Faßt man die ganze Gruppe im allgemeinen ins Auge, so wird klar, daß die Maler in ihren großen Bildern

in erster Linie Sensation erregen wollen. Diese Sensationslust hat an und für sich nichts Sympathisches, ist aber schließlich aus manchen Gründen verzeihlich, da einerseits alle Malerjünglinge in großen Formaten schwelgen, anderseits in den großen Malerschlachten ein kleines Werk kaum Beachtung findet. Direkt dem künstlerischen Prinzip entgegen ist die rein dekorative Art des Malens, die nirgends Wert auf die Qualität der Mache, nirgends Gewicht auf feine Abstufungen der Tonvaleurs legt, sondern im direkten Gegensatz zu Rubens oder irgend einem anderen alten Meister Dekorationsarbeiten, dies im künstlerischen Sinne gemeint, schafft. Diese kunstgewerbliche Wirkung rührt daher, daß die meisten jungen Maler sich in den Dienst der Illustration und des verkleinerten Plakats gestellt haben, auch daß sie zu wenig strenge Schulung genossen und daher zu rasch »fertig« geworden sind. Man erkennt ja mit Freuden, wie viel Talent in manchem Mitglied der Gruppe steckt, aber es fehlt an Leitung, an einem Meister, der sie in richtigere Bahnen lenken würde. Auch der flotten, leicht scheinenden Art des Malens liegt nicht überall ein positives Können zugrunde; dieses kann nur dort vorhanden sein, wo der Beschauer den Eindruck gewinnt, daß der Künstler weniger gemacht als gekonnt hat.

Auch ist nicht überall die elegante, leichte Mache, die Bravour des Pinsels, die Kühnheit des Striches der Maßstab des Künstlerischen. Es hat Zeiten gegeben, in denen alle Künstler ohne Rücksicht auf ihre Veranlagung glaubten, nur keck und genial malen zu müssen; ich erinnere an die Barockzeit. Dieses rein Äußerliche kann leicht angelernt und gelehrt werden, und vielfach ist das »genial tun« Modesache. Bei den romanischen Völkern ist dies begreiflicherweise viel ausgeprägter, und man versteht dann auch eher die Maler der Scholle, wenn man weiß, daß die Mehrzahl während ihrer Studienzeit in Paris geweilt und sich diese äußerliche Manier angewöhnt hat. Ist der allgemeine Eindruck also



ADOLF VON MENZEL STUDIENKOPF (RABBINER)
Gemalt 1851

ein dekorativer, so ist er doch gegen voriges Jahr weniger bunt. Leo Putz ist einer der beweglichsten und begabtesten Maler der Scholle, der für derb realistische Gegenstände wie für phantastische Vorwürfe gleich begabt erscheint. Auf letzterem Gebiet bringt er zuweilen humorvoll sein sollende Dinge, die

wie in dem »Bacchanale« nicht frei von Perversität sind. Unterdessen ist das erwähnte Bild von höherer Stelle beanstandet und mit Recht auch entfernt worden. Besser gemalt ist das umfangreiche »Hinter den Kulissen«; obgleich fehlerhaft in der Zeichnung, wirkt das Ganze gut in den Tonvaleurs. Die manierierte Malerei, welche sowohl Püttner als Münzer sich angewöhnt haben, ist eine karikierte Leibl-Technik und gar nichts Neues. — Eine selbständige Malweise hat Fritz Erler. Auch er liebt große Formate, aber sie haben für seine Motive auch Berechtigung. Eine Art feierliche Ruhe mit einem Anklang an Tragik weiß er in seine Kompositionen zu tragen, und so berührt auch das Bild »Die Fremdlinge«. Doch paßt solch Bild in keine moderne Ausstellung, sondern als Wandmalerei. Weniger Originalität besitzt Walter Georgi, welcher über eine große handwerkliche Geschicklichkeit verfügt, aber es sich oft zu leicht macht, so daß, wie dies bei dem Bild »Brotzeit« recht deutlich bemerkbar ist, seine Malweise auf ein Rezept, auf ein Schema hinausläuft. Vergriff sich Georgi oft im Formate, so auch Münzer bei seinem Waldfeste, das aber nur eine Dame im Grünen mit Blumen in der Hand erkennen läßt. Seine vorjährigen Malereien waren entschieden frischer und interessanter. Erich Erler-Samaden hat ein Triptychon »Melancholie« beigesteuert, das tiefsinnig gedacht, mehr seelische Wirkung hervorrufen will. Er hat vieles, vielleicht ganz unbewußt, von Segantini angenommen und ist auch in manchem mit diesem nordischen Italiener ähnlich. Mehr persönlichen Eindruck von der Natur, mehr Freude an der stillen, erhabenen Gottesnatur spricht sich in dem anderen Bilde »Mittagsstunde« aus. Der stärkste Könner der Scholle, mit der solidesten Grundlage ist Robert Weise. Es steckt in ihm eine reife künstlerische Erziehung, die auf eine strenge, wenn auch moderne Schulung schließen läßt. Dem Studium der alten Meister scheint Weise ebenfalls nicht abhold zu sein; man glaubt dies bei Betrachtung des feintonigen Damenbildnisses in Schwarz schließen zu können und wird an Velasquez gemahnt. Es gehört dies Bildnis mit zu den besten Werken der Internationalen. Auch das Werk »Blaue Stunde«, darstellend eine Dame am Fenster, die in die Nacht hinausblickt und vom warmen Lampenlicht beleuchtet wird, ist eine vortreffliche Leistung, in welcher ein Beleuchtungs- und Farbenproblem zugleich auf die feinste und raffinierteste Art gelöst wurde.

(Schluß folgt)

DER WITTELSBACHERBRUNNEN IN EICHSTÄTT

In Anwesenheit Sr. K. Hoheit des Prinzen Ludwig Ferdinand von Bayern als des Vertreters unseres erhabenen Regenten wurde am 22. Oktober d. J. in Eichstätt der neue Wittelsbacherbrunnen feierlich enthüllt.

Das Denkmal ist eine Schöpfung der Tochter und Schülerin unseres weitbekannten Professors von Hildebrand, Fräulein Irene Hildebrand, im Vereine mit dem jungen Architekten Karl Sattler. Ihr gemeinsamer Entwurf errang in dem für diesen Brunnen ausgeschriebenen Wettbewerbe den Sieg.

Das Brunnendenkmal ist den nicht sehr günstigen räumlichen Verhältnissen des Leonrodplatzes so günstig als möglich angepaßt. Vielleicht wäre das Ganze um eine ringsumlaufende Sockelstufe erhöht, noch besser herausgehoben worden.

Ein oblonges Bassin von rund 9 zu 12 m, umsäumt von einer etwa meterhohen, von schlichten schmiedeeisernen Schranken durchbrochenen Brüstung, wird an der zurückliegenden Schmalseite von einem wirksamen Renaissanceaufbau überhöht (Abb. S. 73).

Dieser Aufbau selbst (etwa 6 m hoch) bildet eine von flachen Pilastern beseitete, mit einfachem Gebälke und elliptischem Giebel, den eine Wappenkartusche ziert, bekrönte Nische. Die Nische (etwa 3 m hoch) umschließt eine ungemein edle Madonnengruppe.

Am Fuße des Bildes selbst ist zu lesen »Patrona Bavariae«. Der Sockel des Mittelbaues zeigt ein zierliches Engelchen, welches mit beiden Händen eine überströmende Schale hält. Aus ihr fällt das Wasser in zwei immer weitere Becken und so in das Hauptbassin. In das unterste Becken schleudern auch wohlgeformte Delphine ihre Strahlen.

Den Übergang von der Brüstung zum Hauptaufbau vermitteln außer den stilgemäßen Seitenvoluten auch zwei schmiedeiserne, rotverglaste Laternen an den Ecken der Brüstung nach Münchner Vorbildern, und zwischen diesen Behälter für Pflanzenschmuck.

Die architektonischen Details sind alle möglichst zurückgehalten, um die Wirkung der plastischen Gruppe zu erhöhen.

Geistvoll und doch herzlich empfunden ist das Hauptwerk. Die Mutter Gottes thront hier in würdevoller Weiblichkeit, das von dem königlichen Reife geschmückte feinprofilierte Antlitz gütig und milde geneigt. Das Zepter ruht zwanglos in der Rechten, während die Linke den lieblichen Jesusknaben hält, dessen linker Fuß sich straff auf das leicht gesenkte linke Knie der Mutter stellt, das rechte Knie anmutig natürlich eingebogen. Das rechte Ärmchen und der Oberkörper stützt sich auf die Brust, das linke Händchen faßt die schützende Hand der Mutter. Das Köpfchen des göttlichen Knaben ist in seinem kindlichen Ernste von holdem Reize.

Die ganze Gruppe[1]) ist im echten Hildebrandstil gehalten, nirgends verleugnet die Tochter die große Schule ihres Vaters. Die Modellierung, die Art der Ausführung von Einzelheiten in großen zusammenfassenden Zügen, die Gewandgebung und die Behandlung der Körperformen ist ungemein charakteristisch, klar und einfach. Die Auffassung ist gleich großzügig. Einheitlich tritt die Idee hervor: friedliches Glück und beglückender Friede.

Fräulein Hildebrand ist in Florenz geboren und aufgewachsen. Seit vielen Jahren verlebt sie wenigstens die Frühlingsmonate wieder im blühenden Florenz oder dem kirchenreichen Rom. Der Einfluß der Florentiner Frührenaissance und wohl auch Raffaels ist nicht zu

[1]) Das Material der architektonischen Teile ist unterfränkischer, das der plastischen Gruppe Donau-Muschelkalk.

leugnen. Die kirchliche Kunst Italiens ist aber ebenso tief wie selbständig erfaßt. Man braucht nur etwa Raffaels »Madonna di Foligno«, oder die »Madonna mit dem Fisch« einmal zum Vergleiche heranzuziehen und man wird unschwer erkennen, wie viel deutsche Eigenart unser Kunstwerk durchdringt.

So ist durch diese beiden jungen Kräfte Eichstätt neben seinen althistorischen, prächtigen Denkmälern nun auch mit einem bedeutsamen, wirklich erfreulichen Werke lebensvoller neuer Kunst bereichert worden.

Das bayerische Wappen des Giebelschmuckes, das Stadtwappen der Rückseite und die Inschrift: »Hundert

IRENE HILDEBRAND UND KARL SATTLER WITTELSBACHERBRUNNEN IN EICHSTÄTT
Nach einer Aufnahme von Ostermayr in Eichstätt

Karl Sattler ist ebenfalls geborner Florentiner und kehrt nach seinen Studien in Deutschland alljährlich dahin zurück. Auch sein Anteil, wenn er sich auch in lobenswürdigster Bescheidenheit hier ganz der Plastik untergeordnet, zeigt ähnliche Auffassung. Auch er kennt Italien und schafft dennoch deutsche Heimatkunst.

Jahre unter dem Zepter der Wittelsbacher. 1806. 11. März. 1906.« geben dem Werke seine geschichtliche Bedeutung. Unter den Kunstdenkmälern, welche unter dem Kennworte »Jahrhundertfeier« im Königreiche entstanden, oder im Entstehen begriffen sind, dürfte es eines der glücklichsten und schönsten sein und bleiben.

Oskar von Lochner





MATTHÄUS SCHIESTL ST. CHRISTOPHORUS
IX. Internationale Kunstausstellung in München 1905

ZU UNSEREN BILDERN

Im vorigen Hefte brachten wir auf S. 48 eine Abbildung nach einer prächtigen Porträtbüste des ausgezeichneten belgischen Bildhauers Jules Lagae, dessen Werken neben würdiger künstlerischer Auffassung eine außerordentliche Natürlichkeit eignet, wofür unsere treffliche Porträtbüste, die vom bayerischen Staat angekauft wurde, einen deutlichen Beleg bildet. An der Abbildung nun bemerkt man verschiedene Linien, welche vielleicht den einen oder anderen Betrachter stören möchten, so senkrecht mitten durch Stirn und Nase, dann oben über der Stirne an den Haaren, quer über Nasenspitze und Wangen, endlich an Bart und Ohren. Das sind keine Fehler der Reproduktion, sondern die sogenannten »Nähte«, welche sich bei der Herstellung des Gipsab gusses nach dem Tonoriginal ergaben und stehen ge lassen wurden. Der Werdegang der plastischen Kunst werke ist nämlich fast ausnahmslos folgender. Sind di nötigen und öfters langwierigen Vorarbeiten (kleine Skizze in Ton, Plastilin oder Wachs, Hilfsmodelle und ähnliches je nach der individuellen Arbeitsgewohnheit eines Künst lers) geschehen, so beginnt die Ausführung des Original modells in einer eigenen Sorte Ton. Auf einem Eisen gerüst von entsprechender Größe, Form und Stärke wir der butterig weiche Modellierton, den man während de ganzen Arbeitsdauer weich erhalten muß, in entsprechen den Massen angetragen. Aus diesem Ton formt nun de Künstler mit seinen Fingern unter mäßiger Zuhilfenahm von sogenannten Modellierhölzern sein Werk und e haucht ihm eine Seele ein. Nach Vollendung des Ton modells, welches das eigentlichste Künstlerschaffen dar stellt, wird der Künstler vom Handwerker, dem Gips formator, abgelöst, welcher das nasse Modell (der To würde sonst reißen) abgießt. Zu diesem Behufe wir das Tonmodell vollständig (Reliefs selbstverständlich nu auf der Bildseite) in eine dicke und starke Gipsschich eingehüllt: es handelt sich darum, eine »Hohlform« z bekommen. Bei flacheren Reliefs kann die Gipsschich gewöhnlich in einem einzigen Stück weggenomme werden, sobald sie genügend erhärtet und der von ih umfaßte Ton durch Trocknen zusammengeschrumpft ist Nicht so einfach geht es bei Rundfiguren, wie z. B. be unserer Büste S. 48; in diesen Fällen muß bei An bringung des Gipsmantels gesorgt werden, daß derselb sich beim Wegnehmen auf eine rationelle Weise i eine größerer Anzahl Teilstücke zerlegen läßt. Der Gips formator bewerkstelligt dies dadurch, daß er durch Ein stecken von eng aneinander gereihten Stückchen Blec in das Modell an den gewünschten Stellen gewisser maßen Nähte in der über das Modell zu legenden Gips schicht anbringt, um an diesen Nähten die Schicht zum Zweck des Abnehmens in entsprechende Teile zerlege zu können. Ist das Abnehmen des Gipsmantels voll zogen, so ist zwar das inzwischen eingeschrumpfte Ton modell zerstört, aber dafür hat man aus den wieder zu sammengefügten Teilen des Übergusses eine genau de ursprünglichen Tonmodell entsprechende Hohlform er halten. Dieselbe wird nun mit einer starken Gipsschich belegt; ist diese erhärtet, so wird die Hohlform sorg fältig entfernt und das Tonmodell feiert seine Aufer stehung in einem zwar nicht edlen aber doch haltbare Material: der Gipsabguß ist fertig. An jenen Stellen, a denen die Teile des Hohlmodells aneinanderstoßen, bleibe die Spuren der Fugen in Form von erhöhten Gipsstreifen die man Nähte nennt und leicht entfernen kann, öfter aber auch stehen läßt, wie Abb. S. 48 zeigt. — Die Aus führung in edlerem Material, wie Marmor, Holz etc. ge schieht mit Hilfe des Gipsmodelles; hierüber ein andermal

Madonna von Emanuel Dite. (Farbige Sonder beilage.) — Es ist ein freundlicher Spätsommernach mittag. Maria weilt mit dem göttlichen Kinde an einem friedlichen Plätzchen im Freien. Dem in seligem Behage am Herzen der Mutter auf einem Steinblock hingestreckten Knäblein nahen drei vom Künstler nach Alter und Ge mütsanlage fein charakterisierte und nach der Natu studierte Kinder, geführt von einer mit Myrten gekrönten, eben erblühenden Jungfrau, auf deren Antlitz und Haltung ein Abglanz der Würde und Anmut Mariens ruht. Diese Kindergruppe ist mit Geschmack an die vortrefflich komponierte tonangebende Gruppe (Maria mit Kind) angegliedert und die Bewegung des rechten Armes Mariens bildet für Auge und Geist das Bindeglied. Die Nebengruppe ordnet sich, obwohl sie aus vier Personen besteht, geziemend der Hauptgruppe unter. Der große und einfache Rhythmus, der in den Linien und Bewegungen

der auch räumlich hervorgehobenen Hauptgruppe herrscht, geht in der Kindergruppe in lebhaftere und mehr dem Genre eigene Motive über, welche durch die glückliche Haltung der Führerin einen geschmackvollen und edlen Abschluß erhalten. Dieser Rhythmus der Komposition wird durch die Farbe ungezwungen unterstützt: rechts die große, ruhig fließende Draperie in Weiß, dessen kühle Schattentöne vom Braunrot des Kleides der Madonna günstig gehoben werden und in dem der lebenswahre Fleischton des edlen Leibes des Kindleins so freundlich leuchtet; links dagegen bildet die Kindergruppe mit den frischen Gesichtchen, den hellblonden und dunklen Haaren, den Gewändern und Blumen ein lebhafteres Bukett sanfter Farben. Die ganze Szene, der sich der Hintergrund glücklich angliedert, wird von einer ruhigen Beleuchtung einheitlich, aber derart zusammengehalten, daß auf das Christkind und das große, weiße Linnen die stärkste Lichtfülle fällt. Alles atmet Natur, aber edle und mit dem Auge eines feinfühligen Künstlers geschaute Natur: Schönheit und Unschuld huldigen dem fleischgewordenen Worte. — Die Gesellschaft für christliche Kunst hat dieses Bild auch in vorzüglicher Aquarellgravüre, dem vornehmsten und teuersten Reproduktionsverfahren der Gegenwart, erscheinen lassen, wo das Original in höchster Feinheit wiedergegeben ist. (Blattgröße 73 X 100 cm = 30 M., Hauptkatalog II, S. 10.)

»Ballsouper.« Zweite Sonderbeilage. Dieses berühmte Werk Menzels, das in den Jahren 1876 bis 1879 entstand, stellt eine zahlreiche Hofgesellschaft Kaiser Wilhelms I. dar. Es gehörte früher zur Galerie Henneberg, die vor zwei Jahren in München versteigert wurde. Nunmehr kam es aus dem Besitze des Herrn E. Meiner in Leipzig um den horrenden Preis von 160000 M. an die Berliner Nationalgalerie, die von Menzel nicht weniger als 18 Gemälde, 85 Werke in Aquarell, Gouache und Pastell und wenigstens 1450 Zeichnungen besitzt.

St. Christophorus (S. 74) ist die Reproduktion einer Aquarellskizze zu einem Wandgemälde von Matthäus Schiestl. Hier sind Monumentalität und Innigkeit vereint. Über Matth. Schiestl demnächst mehr.

Die nächsten Hefte werden viele Abbildungen neuer religiöser Werke enthalten.

DIE AUSSTELLUNG DER DEUTSCHEN GOLDSCHMIEDE IN ST. LOUIS

Von M. DANKLER, Rumpen

Die rheinische Goldschmiedekunst nimmt seit uralten Zeiten eine hervorragende Stellung ein, und was Kunstwerke kirchlicher Art betrifft, dürfte sie heute wieder nicht nur in Deutschland, sondern in der ganzen Welt sich hoher Achtung erfreuen. Die unübertroffenen Schätze der rheinischen Kirchen, besonders der Kirchen zu Aachen, Köln, Trier, Xanten, Essen und Siegburg liefern den rheinischen Goldschmieden Vorbilder, die zu stetem Weiterstreben und Weiterschaffen anspornen müssen. Eine große Auszeichnung wurde den rheinischen Goldschmieden gelegentlich der Weltausstellung von St. Louis zuteil, indem die deutsche Reichsregierung zwei rheinische Meister auserwählte, die deutsche Goldschmiedekunst offiziell, das heißt auf Aufforderung, Kosten und Gefahr des Reiches zu vertreten. Die Wahl fiel auf den päpstlichen Hof- und Aachener Stiftsgoldschmied August Witte aus Aachen und den K. K. Hofgoldschmied Gabriel Hermeling aus Köln.

Diese beiden Künstler haben nun eine prächtige Kollektion von überaus kostbaren Kunstwerken zusammengestellt, und zwar sind sowohl Kirchen- als Profansachen in reicher Abwechslung vertreten. Strenge Beobachtung der verschiedenen Stilarten, sorgsame Technik und formenschöne Komposition sind allen Stücken eigen, und jedes einzelne Werk ist ein Beweis für die liebevolle Sorgfalt, womit die oft originellen Ideen erschöpft wurden. Beide Künstler sind Meister in der so schwierigen Emailtechnik und ihre Treibarbeiten gehören zum Besten, was in dieser Beziehung geboten werden kann.

Der Hofgoldschmied August Witte ist übrigens den Amerikanern nicht fremd; Nordamerika verdankt ihm eine ganze Reihe kostbarer Gefäße und noch vor kurzem betraute ihn der Erzbischof von San Franzisko mit der Ausführung zweier kostbarer Kelche. Unter den kirchlichen Gegenständen seiner Ausstellung seien hier besonders genannt ein lebensgroßes,

GABRIEL HERMELING MESSBUCHPULT

Text S. 76

aus Silber getriebenes Reliquiar des hl. Laurentius (Abb. Beil. S. III), zwei überaus kostbare und reiche Monstranzen in den Formen der Spätgotik, mehrere Kelche in romanischem und gotischem Stil, unter denen ein Prachtkelch (Abb. s. unten) mit über 700 Diamanten besondere Erwähnung verdient. Bei der Laurentiusbüste kommt der Künstler dem modernen Empfinden insoweit entgegen, als er durch eine von der allgemeinen Sitte abweichende Behandlung der Augen das Angesicht belebte. Formenschöne Altarleuchter, Meßkännchen, Rauchfässer, Reliquiare usw. vervollständigen die kirchliche Abteilung dieser Ausstellung.

Unter den profanen Kunstwerken treten der Kronprinzenpokal und die Prunkschüssel des Aachener Ratsilbers hervor.

Der Kronprinzenpokal ist 48 cm hoch und zeigt die reichen Formen des spätgotischen Stiles. Er ruht auf vier Dreipassen mit den allegorischen Figuren der Goldschmiedekunst, Baukunst, der Nadel- und Tuchindustrie. Die Ausführung zeigt eine wirkungsvolle Buckelarbeit, und fein stilisiertes Blattwerk belebt die einzelnen Teile. Der Deckel wird von einer stattlichen Rittergestalt gekrönt, welche das Aachener Banner trägt.

Die Prunkschüssel ist wie der Pokal selbst in Silber getrieben und reich vergoldet. Sie wurde aus einem Stück gearbeitet und hat einen Durchmesser von 42 cm. Den Mittelpunkt bildet das alte Siegel der Stadt Aachen. Hochgetriebene Buckeln, die mit der Treibarbeit des Pokales harmonieren, schließen sich an, und fein gearbeitetes Laubwerk bildet einen wirkungsvollen Abschluß. Dem Laubwerk des Randes sind die Wappen der Städte Köln, Frankfurt a. M., Mainz, Speier, Nürnberg, Straßburg und Dortmund künstlich eingefügt. Bei dem Teufelstintenfaß, welches ebenfalls zum Aachener Ratssilber gehört, ist eine alte Aachener Teufelssage in humorvoller Auffassung zur Darstellung gebracht worden. Der moderne Stil ist vertreten durch ein silbernes Schreibzeug mit Ziervergoldung und einem Kornblumenmuster in Fensteremail, einer Bronzestanduhr usw. Sehr interessant ist sodann noch eine elektrische Tischlampe aus Aluminumbronze, eine lichtspendende Blume, um deren Schaft sich ein greulicher Drache als Wappenträger ringelt.



AUGUST WITTE — PRACHTKELCH

Text oben

Hofgoldschmied Hermeling stellt ebenfalls eine große Büste (Bischofsbüste) aus, welche als Reliquiar bestimmt ist und die einen guten Eindruck macht. Eines der hervorragendsten Stücke aber ist ein 1¼ m hohes Altarkreuz in reichem Filigran- und Emailschmuck und mit äußerst dekorativer Anwendung von Niello. Dieses Prachtstück wurde auf Bestellung der Deutschen Kaiserin hergestellt. Sehr interessant ist sodann eine spätgotische Monstranz, welche den Stammbaum Jesse darstellt. Au dem im Fuße ruhenden Stammvater wächst der Stamm baum durch den Schaft empor, umgibt den Hostier behälter und trägt auf seinen Zweigspitzen die Bilde der zwölf Könige. Über dem Hostienbehälter erblick man in einem gotischen Aufbau die Himmelskönigir und zahlreiche Engelfiguren tragen zum weitere Schmucke bei.

Ein weiteres originelles Stück ist das dem hochw Kardinal-Erzbischof Dr. Fischer in Köln zum Geschen gemachte Meßbuchpult (Abb. S. 75); der Fries de Kastens, in durchbrochener Rankenwerk gehalten, zeigt in Vordergrunde das Wappen de Kardinals, auf dem Deckel da apokalyptische Lamm mit de symbolischen Tieren der Evan gelisten. Kelche mit kostbare Emailbildern, Triptychen usw vervollständigen auch hier di kirchliche Abteilung.

Von den profanen Kunst werken möchte ich an erste Stelle das goldene Buch de Stadt Köln (Kölner Ratssilber mit den dazu gehörigen Tafel leuchtern, sowie das golden Buch der großen Karnevalsgesellschaf (Köln) anführen. Das goldene Buch de Stadt Köln ist mit einem äußerst feine Relief geschmückt, welches den Empfang des Kaisers Maximilian durch den Ra der Stadt Köln darstellt. Das golden Buch der Karnevalsgesellschaft zeigt Köl ner Bauer und Jungfrau als Wappenhalter Prinz Karneval als Helmkleinod sowie in Rande noch sechs Haupttypen aus dem Kölner Karneval. Hierzu gehören noch der Pokal des Präsidenten, Tintenfaß Löscher usw. Weiter seien genannt ein hübsch ausgeführter Humpenbeche der Stadt Zülpich, sowie ein interessan ter Buckelpokal, ein Geschenk der Stad Köln an den Kölner Männergesangverein bei Gelegenheit seines fünfzigjährigen Be stehens. Einen glücklichen Ab schluß bildet hier auf Wolken schwe bend, das Vereins haus der Gesell schaft, die »Wolken burg« mit der Harf spielenden Cäcilia Regatta- und Ten nisspielpreise (im Auftrage des Deut schen Kaisers an gefertigt), prächtig modellierte und ziselierte Reiter figuren, reich getriebene Reliefplatten schließen sich an, und endlich seien als Meisterwerke der Treibkuns noch genannt aus Münzen getriebene Becher, Broschen Nadeln usw.

Zweifelsohne wird diese Ausstellung rheinische Goldschmiedekunst in Verbindung mit den Privataus stellungen der andern deutschen Goldschmiede den rheinischen und deutschen Künstlern die Sympathien de amerikanischen Kunstfreunde in noch höherem Grad erwerben und von gutem Erfolg gekrönt sein.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer; Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.

STÜCKELBERG-AUSSTELLUNG IN BERLIN

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

Gegenwärtig (September 1905) befindet sich im Kunstsalon Schulte neben anderen Gruppen von Bildern auch eine Sammelausstellung Ernst Stückelbergs. In diesen mehreren Dutzend Bildern, fast lauter Ölgemälden, tritt das Märchenhafte, Phantasievolle des Künstlers weniger hervor, als seine übrigen Seiten. Insbesondere steht hier das Kompositorische über der Ausführung; und wir merken, daß uns der Künstler mehr mit der Kunst im engeren Sinne des Wortes als mit der Natur zu tun gibt. Von den in seinem Schaffen wohl zu spürenden Anregern tritt sein Freund Feuerbach deutlich hervor. Weitaus am günstigsten erscheinen die Porträts. Begreiflich ist ferner, daß man den Künstler mehr in seinem zeichnerischen als in seinem malerischen Können würdigen lernt. Trotzdem ist eine sehr feine Kunst in der Beherrschung von stillen, namentlich ins Graue gehenden Farben nicht zu verkennen.

Auf diese Weise gewinnen vor allem seine Porträts erst recht einen günstigen Stand. Mit außerordentlichei Feinheit der Zeichnung und der Töne, sowohl optisch wie auch seelisch genommen, ist die Mutter des Künstlers in einem großen Bildnisse dargestellt. Der scharfe Gegensatz, in welchen er zu der sogenannten Moderne tritt, und der günstige wie ungünstige Seiten hat, zeigt sich gerade hier im allergünstigsten Lichte. Nichts von einer Ausnützung des Porträtthemas zu irgend welchen koloristischen oder sonstigen Nebenzwecken. In ähnlicher Weise, kleineren Umfanges, ist »Frau Gerichtspräsident B. in R.« gemalt. Der Anschluß des Künstlers an die Vergangenheit tritt hier ganz besonders hervor; es ist eine an die besten Venezianer gemahnende duftig weiche und dabei vollendete Meisterleistung. Zwei andere Porträts sind ebenfalls sympathisch, aber etwas primitiv in bezug auf die Fülle des Ausdruckes und des Vorrates von Mitteln: das eine ist ein Selbstporträt von 1866, das andere ein Bildnis seiner Frau in jungen Jahren. Daß ein solcher Künstler besonders liebenswerte Kinderköpfe malt, ist begreiflich; sein »Kind mit Blume« mag hier besonders genannt sein. Eine ausgezeichnete, im besten Sinne des Wortes klassische Aufbietung der vorhandenen Kunstmittel hat Stückelberg in seinem »Familienbild« gegeben. Die Gruppierung der drei Kinder an der Seite der Mutter und der tiefgehende Ausdruck von ihnen machen dieses kleine Bild zu einem der größten Werke, die wir kennen.

Die ausgestellten Szenenbilder werfen uns zwischen der Kunst der ergreifenden Komposition und der Künstlichkeit der Illustration eines vergangenen Familienblattes in einer zum Teil rätselhaften Weise hin und her. Überall ein kräftiges Streben nach Aussprache, doch meist keine rechte Kraft, der Versuchung zum Künsteln auszuweichen. An erster Stelle dürfen wir wohl nennen »Tod und Leben«. Mag sein, daß einem gegenwärtigen Maler diese oder jene Qualität als bereits abgetan vorkommt: ein Vergleich zwischen diesem Werk und etwa den »Lebensaltern« von Gustav Klimt in der gegenwärtigen Künstlerbundausstellung zu Berlin spricht weitaus für den älteren Meister, falls man nicht bloß nach dem optischen Rüstzeuge fragt — und vielleicht auch dann.

Die Kunst Stückelbergs, das, was er gibt, gut zusammenzustimmen, zeigt sich besonders in dem Gemälde »Die Kreuzfahrerin«. Jene Kunst halten wir deshalb gerade hier für so groß, weil mitten in eine ziemlich farblose Landschaft zwei lebhaft farbige Stücke hineingestellt sind: die Titelperson und die ihr erscheinende Mutter Gottes. Die Konzentrierung des Ganzen auf den Segen, den jene empfängt, ist mit einer bedeutenden Kraft durchgeführt. Wie in den beiden ebengenannten Bildern, so zeigt sich die Ausdruckskunst des Meisters besser als in vielen andern Bildern auch in seiner »Fischpredigt des heiligen Antonius«; und die Kunst der Einheitlichkeit kehrt hier in heiterer Weise wieder. Wie da ein Zug von Linien gleichsam aus dem Barte des Predigers zu den heranrollenden Wellen und den heranschwimmenden Fischen geht und von ihnen wiederum zurückläuft zum Prediger: das ist eine nicht häufig wiederkehrende Kraft des Humors.

Einzelfiguren, die nicht Porträts sein, sondern eine Idee darlegen wollen, geraten ihm weniger gut. »Die Kinder aus der Fremde« erinnern mehr, als andere Bilder es tun, an Anselm Feuerbach, sind aber um ein Merkliches matter als ähnliche Darstellungen des Genannten. Und wo nun Stückelberg Szenen von weitgehender Großartigkeit, Heldenhaftigkeit usw. vorführen will, dort sagt seine Kunst weniger zu. »Augustins Mutter ereilt ihren Sohn am Grabe seines Freundes Alypius«: dieses Bild erinnert an die alten heroischen Landschaften mit Staffage, enthält aber fast noch mehr Künstlichkeit der »Aufstellung« als sie und behandelt die Landschaft etwas oberflächlich. Die beiden Figuren selber erfreuen übrigens durch einen ernsten Sinn, mit welchem sie den Geist des Künstlers und den Geist des Beschauers in ein Bündnis bringen.

Von ähnlicher Qualität sind noch einige Szenenbilder. Etwas Weihevolles, speziell Nazarenisches, geht aus von dem »Palmsonntag in Assisi«: heute wird es schwer, ein solches Bild zu genießen und zu würdigen. Noch stärker merkt man die verstimmende Absicht in dem sehr gezierten und gestellten Bilde »Die Sirenen«. Recht lieblich, wenn auch in der Mache zu biedermeierisch, sind die »Seerosen«, deren Pointe der Kopf eines schwimmenden Kindes zwischen Wasserblumen ist. In dem Bild »Melodien des Ozeans« hat der Künstler ersichtlich versucht, den seelischen Vorgang des Lauschens sinnlich wiederzugeben.

Daß dies nicht sein eigentlicher künstlerischer Weg ist, zeigen namentlich die ungefähr neun Bilder aus der Tell-Sage, Studien, welche aus der Vorbereitungsarbeit zur Ausschmückung der Tells-Kapelle herstammen. Es sind eben einzelne Figurenstücke. Vier von ihnen erinnern in ihrer realistischen Erfassung äußerlich auffallend an E. v. Gebhardt: die »Betende Alte«, der »Mann en face (Kuoni)«, dann ein »Schwörender (Hans auf der Mauer)«, und noch ein »Schwörender (Meier von Sarnen)«. Der spezielle Vorgang, für welchen diese Typen verwertet wurden, ist in sie noch nicht klar hineingelegt. Am besten sind unter diesen Tell-Studien die mehr porträtartig erfaßten, ganz besonders der Geßler. Das Äußere des Bösewichtes ist in einer geradezu fesselnden Weise getroffen.

Es dürfte in dem Künstler noch Größeres verborgen gelegen sein, als er zu offenbaren in der Lage war. In zahlreichen kleinen Skizzen ist die Komposition engeren Sinnes sogut wie immer von großer Geschicklichkeit und von fesselndem Interesse. So »Der Jüngling zu Naim«, dann »Dem jungen Dante erscheint Beatrice«, und mehreres ähnliche. Ausdrücklich als Entwurf zu einem Wandgemälde ist bezeichnet »Der schwarze Tod«. Anscheinend von ganz gleicher Verwendung ist das breite Bildchen »Renaissance in Basel (Holbein, Ökolampadius, Erasmus und Amerbach)«. Auch solche Bilder entsprechen nicht mehr dem heutigen Geschmacke; doch als Charakteristik der Auffassung, die eine bestimmte Zeit von einer andern Kulturperiode hatte, dürften sie für immer einen hohen Wert behalten. An das erstgenannte Skizzenbild reiht sich noch an »Die Pest«.

Die Landschaften machen durchaus den Eindruck, daß der Künstler die leblose Natur technisch nicht voll beherrschte. Die Vertiefung ins einzelne fehlt und wird

auch nicht gänzlich durch eine mächtige Größe des Ganzen ersetzt. Dagegen findet sich hier und da ein Ersatz durch die Fähigkeit Stückelbergs, in das, was er leistet, eine Wärme, Lieblichkeit und andere tiefe, seelische Empfindungen hineinzulegen. Dadurch wird die wohl beste unter den ausgestellten Landschaften recht sympathisch: »Spaziergang am Meer«. Vielleicht ist es eine private Liebhaberei des Referenten, daß er in dem nebeligen Gebirgsbild »Am Klausenpaß« ebenfalls ein besseres Werk sieht, sowohl was die Stimmung wie auch was die Zusammenfügung der matten Farbentöne betrifft.

Wie halbvergessene Klänge erscheinen all diese Stückelbergschen Bilder in einem modernen Kunstsalon, der uns mit einem einzigen Schritte zu den modernsten Experimenten weiterführt. Es mag sein, daß Stückelberg mehr, als es in dieser Kollektion von Atelierbildern den Anschein hat, ein Dekorationsmeister war. Doch jedenfalls war er es nicht in dem Sinne zahlreicher Heutiger: in dem einer Verflachung der Szenerie und einer Unterwerfung von Bildern, die darstellend sein wollen, unter den Charakter von kunstgewerblicher Dekorationsarbeit.

Ausführliche Berichte aus München, Düsseldorf, Wien, Berlin, Karlsruhe, Köln usw. wird das nächste Heft enthalten.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Neue Glasgemälde. Der Chor der Heiligen-Geist-Kirche zu München erhält demnächst zwei neue Glasgemälde, welche den Englischen Gruß und den auferstandenen Heiland darstellen. Die Entwürfe stammen von Professor Martin Feuerstein und Hofbaurat Eugen Drollinger. Die Ausführung geschah in der Mayerschen Anstalt in München. Beide Glasgemälde sind eine Stiftung des Kommerzienrates Franz Mayer.

Bildhauer Max Heilmaier hatte in den letzteren Jahren Gelegenheit, für die Pfarrkirche zu Wasserburg einen monumentalen Figurenzyklus zu schaffen. Es sind die zwölf Apostel in Sandstein, in einer Größe von je 1,75 m. Im Jahre 1902 ging der Künstler ans Werk und im verflossenen August fand dasselbe seinen Abschluß. Die Figuren gehen mit der spätgotischen Architektur zusammen, und vermeiden naturwidrige und manierierte Nachahmung alter Muster. Vier der fraglichen Apostelfiguren sind in der vorletzten Jahresmappe der D. Ges. f. christl. Kunst (1904) reproduziert; die Zeitschrift wird auf diesen Zyklus zurückkommen. Der Stifter des ganzen großen Werkes ist Prälat und geistl. Rat J. Lechner in Wasserburg, dem die gleiche Kirche auch einen ebenfalls von Max Heilmaier geschaffenen kunstvollen Presbyteriumsstuhl verdankt.

Der Kölner Bildhauer Alexander Iven führte für das im Dom zu Köln befindliche Grabmal des Reichskanzlers Reinald von Dassel, das in der französischen Zeit seiner schönen Bronzefigur beraubt wurde, eine Statue dieses großen Kanzlers aus. Der Erzbischof ist im vollen bischöflichen Ornat mit Mitra und Stab dargestellt. Die Figur ist 2,10 m hoch.

Architekt Ludwig Becker erhielt vom Großherzog von Hessen anläßlich des von ihm betätigten 50. Kirchenbaues (St. Elisabethenkirche in Darmstadt) den Professorentitel.

Max Fürst vollendete im heurigen Sommer die Ausmalung des Presbyteriums und des Chorbogens der Stadtpfarrkirche St. Oswald in Traunstein. Das Chorbogenbild versinnlicht den Gedanken: »So sehr ha[t] Gott die Welt geliebt, daß er seinen eingebornen Soh[n] dahingab«. Im Presbyterium kam zur Darstellung: 1. Auferstehung Christi, mit den zwei Vorbildern Daniel i[n] der Löwengrube und Jonas; 2. Gründung der Kirche, mit den zwei Allegorien Judentum und Christentum; 3. Sendung des hl. Geistes, mit Pauli Bekehrung und Steinigung des hl. Stephanus. Im Schiff der Kirche wird der Künstler in großen Mittelbildern den »Englischen Gruß«, »die Hirten an der Krippe«, »Hochzei[t] zu Kana« und »Christus am Ölberg« herstellen. Analog der Anordnung im Presbyterium laufen neben diese[n] großen Bildern auch kleinere nebenher, die alttestamentliche Vorgänge darzustellen haben. Ist die ganze Aufgabe gelöst, wozu es im Sommer 1907 komme[n] soll, dann sind etwa 30 Bilder, umrahmt von reiche[r] nach den Entwürfen A. Bachmanns hergestellter Stukkierung, von der Hand Fürsts zur Ausführung gebracht.

Große Berliner Kunstausstellung 1905. — Die große goldene Medaille erhielten der Maler und Radierer Ferdinand Schmutzer (Wien) und Franz Skarbina (Berlin). Die goldene Medaille wurde erteilt dem Bildhauer Arthur Lewin-Funke (Charlottenburg[1]), dem Bildhauer Eduard Beyrer (München), dem Maler Professor Hermann Schaper (Hannover), dem Maler Moritz Röbbecke (Berlin).

Kgl. Graphische Sammlung. Die bisher unter dem Namen »Kgl. Kupferstichkabinett« bestehende reiche Sammlung in den Parterreräumen der Kgl. älteren Pinakothek in München erhielt die Bezeichnung »Kgl. Graphische Sammlung«.

Stuttgart. An einer Konkurrenz für den Bau eine[s] neuen St. Eberhardskirche beteiligten sich die Architekten Pohlhammer (Stuttgart), Raisch (Stuttgart) und Schur[r] (München). Die Konkurrenzentwürfe wurden im Landesgewerbemuseum zu Stuttgart öffentlich gezeigt, wo auch Architekt Kräutle (Frankfurt) außer Konkurrenz ausstellte.

Diözesanmuseum in Limburg. Am 15. September wurde in Limburg in Gegenwart des Kaisers und der Kaiserin ein Diözesanmuseum eröffnet. Für Restaurierung und Herrichtung der Räume gab der Staat 3000 M. Das Museum ist bestimmt, Werke der bildenden Kunst, Handschriften, Missalien, Paramente usw. aufzunehmen.

Die christliche Kunstausstellung in Wien, über die wir ausführlich berichten werden, wurde am 8. November eröffnet.

Kunstausstellung in Dresden 1908. — Auf eine[r] Versammlung von Vertretern zunächst beteiligter Kreise Dresdens wurde beschlossen, im Jahre 1908 eine große Kunstausstellung auf nationaler Grundlage im städtischen Ausstellungspalast abzuhalten. Zur Erledigung der Vorarbeiten wurde ein Arbeitsausschuß aufgestellt.

Ein Denkmal für Virchow soll auf dem kleinen Karlsplatz in Berlin mit einem Aufwand von 80000 M. errichtet werden. Zu diesem Behufe findet eine allgemeine Konkurrenz statt; die Entwürfe sind bis zum nächsten April einzuliefern.

Der Pariser Herbstsalon. Der diesjährige Salon enthält in zwei Ehrensälen Kollektivausstellungen zweier großer Toten: Ingres und Manet. Der Davidschüler Ingres (1780—1867) war ein famoser Zeichner, ein Meister der Linie, aber seine Farbe ist stumpf und armselig. Außer dem »Türkischen Bad«, einem Bil[d]

[1]) Eine Biographie des Künstlers erscheint später. D. R.

aus der letzten Lebenszeit des Künstlers, sind noch 63 Werke von ihm ausgestellt. Von Manet († 1883), dem Bahnbrecher des modernen Impressionismus, sind 31 Werke zu sehen, darunter die berühmte »Hinrichtung des Kaisers Maximilian«, mehrere Porträts, die Musikstunde, die junge Frau im Ballkleid. Raffaelli hat 10 Bilder ausgestellt, die auf seinen Werdegang ein helles Licht werfen. Carrière, Renoir und Cézanne, die zu den ältesten lebenden Meistern in Frankreich zählen, sind ebenfalls vertreten. Was der Nachwuchs dieser älteren Meister, insbesondere soweit er auf Manets Vorbildlichkeit zurückzuführen ist, ausstellt, berechtigt nicht zu besonderen Hoffnungen für die nächste Zukunft.

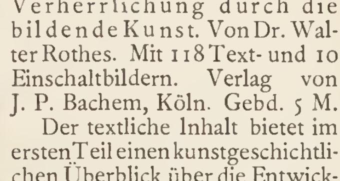
Karlsruhe. Zum Nachfolger des verstorbenen Victor Weishaupt ist der Tiermaler Professor Julius Bergmann aus Rupprechtsau bei Straßburg berufen worden.

BÜCHERSCHAU

Beiträge zur Geschichte, Topographie und Statistik des Erzbistums München und Freising von Dr. Martin von Deutinger. Fortgesetzt von Dr. Franz Anton Specht, Domkapitular. Neunter Band. Der Altarbau im Erzbistum München und Freising in seiner stilistischen Entwicklung vom Ende des 15. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Von Dr. Richard Hoffmann. Mit 59 Abbildungen.

Eine Besprechung dieses sehr lehrreichen Werkes folgt in Bälde.





AUGUST WITTE — St. LAURENTIUS

Weltausstellung in St. Louis 1904

Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. Herausgegeben von Dr. Georg Dehio und Dr. Gustav v. Bezold. Gedruckt und verlegt bei Ernst Wasmuth, A.-G., Berlin.

Ein herrliches Werk, das den Forscher, den Künstler und den genießenden Kunstfreund entzückt. Der Umfang des Werkes ist auf vier Serien von zusammen 20 Lieferungen von je 20 Tafeln im Format von 32×48 cm angenommen. Das ganze Werk wird sich von selbst zu einem erhebenden Denkmal für die alte deutsche Kunst, für die christliche Kunst ausgestalten. Der Preis jeder Serie beträgt 100 M.; jede Serie ist einzeln käuflich; in jeder einzelnen Serie werden mustergültige Beispiele eines jeden Jahrhunderts enthalten sein. Das gesamte Werk wird 1500 bis 2000 einzelne Figuren bieten. Die erste Lieferung enthält auf 20 Tafeln 50 prächtige Abbildungen; so die Erztüre vom Dom in Gnesen, die Kreuzigungsgruppe im Dom in Freiberg i. S., 13 Abbildungen aus der Schloßkirche in Wechselburg, Denkmäler aus Bamberg (Heinrich II.), Naumburg, Köln, vom Triforium des Prager Doms, aus Nürnberg, Baden-Baden (Kruzifix im Friedhof), aus Dresden, Liegnitz, Breslau. L.

Das Breviarium Grimani in der Bibliothek von S. Marco in Venedig. Über das bei Karl W. Hiersemann in Leipzig erschienene Prachtwerk dieses Titels bringen wir im nächsten Heft einen längeren Artikel.

Hauptkatalog, Band II, der Gesellschaft für christliche Kunst. München, Karlstr. 6.

Im dritten Heft des ersten Jahrganges machten wir auf den sehr hübschen Hauptkatalog der Gesellschaft für christliche Kunst aufmerksam, der 130 meist ganzseitige Abbildungen, zum Teil nach alten Meistern, größtenteils aber nach den besten Werken hervorragender Künstler der Gegenwart in schöner Ausführung enthält und um 50 Pf. zu beziehen ist. Diesem ersten Band folgte jüngst ein zweiter, der eine Fortsetzung des ersten bildet und ebenso reich ausgestattet und ebenso billig ist (Preis 50 Pf.). In diesen zweiten Band sind 186 Abbildungen nach Werken alter und neuer Meister aufgenommen. Um 1 M. erhält man also eine Sammlung von 316 Bildern der ersten Meister und ein zuverlässiges Nachschlagebuch bei Anschaffung von künstlerischem Wandschmuck und würdigen Geschenken für das christliche Haus und zu den verschiedensten Anlässen. Die Bemühungen der Gesellschaft für christliche Kunst um Popularisierung künstlerisch vollendeter Darstellungen aus dem christlichen Ideenkreise sind vollständig uneigennützig und dienen keinerlei geschäftlichen Zielen. Die Verbreitung guter Reproduktionen bildet ein höchst wichtiges Hilfsmittel zur Hebung des Niveaus der christlichen Kunst und des Ansehens der christlichen Künstler der Gegenwart.

Die Madonna in ihrer Verherrlichung durch die bildende Kunst. Von Dr. Walter Rothes. Mit 118 Text- und 10 Einschaltbildern. Verlag von J. P. Bachem, Köln. Gebd. 5 M.

Der textliche Inhalt bietet im ersten Teil einen kunstgeschichtlichen Überblick über die Entwicklungsreihen der Darstellungen Mariens und gruppiert im zweiten Teil erläuternd die bekanntesten und schönsten Marienbilder nach der Reihenfolge der Ereignisse im Marienleben. Das Buch, das sich nicht an den engen Kreis der Kunstgelehrten wendet, will einem religiösen und einem künstlerischen Interesse dienen und wird beiden Zwecken in schöner Weise gerecht; einem religiösen Interesse: das Buch soll nämlich nach der Absicht des Verfassers eine neue Blüte im Ehrenkranze sein, den menschliche Dankbarkeit der Madonna windet; einem künstlerischen Interesse: es soll die Achtung vor der Kunst erhöhen und soll mithelfen, die schaffenden Künstler in den kunstliebenden religiösen Kreisen bekannt zu machen. Zu letzterem Behufe wird nicht ausschließlich die alte, sondern auch die gegenwärtige Kunst, die sich neben der alten nicht zu schämen braucht, berücksichtigt. So sind Georg Busch und Gebhard Fugel mit je einer Abbildung vertreten, andere lebende religiöse Künstler sind genannt. Auf dem Weihnachtstisch wird das Buch wegen seines reichen Bilderschmuckes und wegen des anregenden Textes eine willkommene Gabe sein.

Die Bibel in der Kunst. Nach Original-Illustrationen erster Meister der Gegenwart. Großfolio. Kirchheim & Co. in Mainz. 20 Lfg. à M. 1.50.

Wir haben im vorigen Hefte über dieses vornehm angelegte Unternehmen, das moderne christliche Kunst in bester Reproduktion verbreitet, einleitend berichtet. Lieferung 1 und 2 liegen nun vor. In der ersten Lieferung sind vertreten: Briton-Rivière (Der Geist Gottes über den Wassern) und Walter Crane (Die Sündenstrafe, Kain und Abel, Bau der Arche Noes, Die Sündflut). Lieferung 2 führt Fritz von Uhde mit vier Werken ein, die alle Vorzüge des Meisters aufweisen. Drei dieser Bilder sind der Geschichte Abrahams entnommen, darunter die tiefergreifend geschilderte Prüfung Abrahams; das vierte stellt Jakob und Rachel dar. Außerdem enthält die Lieferung noch ein Blatt nach Gérôme, Rebekka am Brunnen.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Der Kunstfreund. — Nr. 8. — Der Altar (Schluß.) — Ein Dürerbild. — Die Wandbespannung in Gemäldesammlungen. — Eine alte Tiroler Plastik zu Mölten (Tod Mariens). — Mittelalterliche Heiligenbilder. — Kunstnotizen usw. — Nr. 9. — Das Kreuz als Kunstmotiv. — Gedanken über Fronleichnamsaltäre. — Die Apostelkirche in Klausen. — Nr. 10. — Die Kirche St. Andrea in Maderno am Gardasee. — Die Melancholie und der hl. Hieronymus von A. Dürer.

Archiv für christliche Kunst. — Nr. 8. — Beck, Über die sogenannten »Livres d'heures«. — Neue Altarwerke im Museum vaterländischer Altertümer in Stuttgart. — Brunnen in den Kirchen. — Kümmernisbild in Kentheim?

Christliche Kunstblätter (Linz). — Nr. 9. — Immakulatabilder (Forts.). — Die Kirche Stadl-Paura (Dreifaltigkeitskirche) bei Lambach. — Ehemalige Klosterkirche in Garsten (Forts.) — Über das notwendige Verhältnis des Architekten zum Kunstgewerbe. — Die christliche Kunst und der Zwischenhandel.

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. — Heft II. — Chronik des Museums. — Drei figürliche Holzschnitte von Peter Flötner. — Eine Nürnberger Hauskapelle. — Die Holzmöbel des Germanischen Museums.

Technische Mitteilungen für Malerei (Red. A. W. Keim). — XXII. Jahrg., Nr. 7 u. 8. — Protokoll des am 21. Juni 1905 in München abgehaltenen Kongresses zur Bekämpfung der Farben- und Malmaterialien-Fälschungen.

The Studio. — Oktober. — The paintings and etchings of D. Y. Cameron. — State Schools for Lace-making in Austria. — The Staats Forbes collection. I. The Barbizon pictures.

Die Kunst unserer Zeit. — 17. Jahrg., H. 1. — Fritz von Uhde.

Kunst und Handwerk. — Heft 11. — Musivische Kunst. — Heft 12. — Leonhard Romeis †. — Das Kgl. Theater in Bad Kissingen.

Redaktionsschluß: 12. November.

Jahrgang. 4. Heft. 1. Januar 1906.



DIE CHRISTLICHE KUNST

Monatsschrift für alle Gebiete der christl. Kunst und der Kunstwissenschaft, sowie für das gesamte Kunstleben.

Inhaltsverzeichnis:

In Verbindung mit der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst

herausgegeben von der

Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München

…lich 12 Hefte. Vierteljährlich 3 M. = 3.60 K. = 4 Frcs. Einzelpreis des Heftes 1.25 M. = 1.50 K. = 1.70 Frcs



Ed. Liesegang
Lichtbilder-
Apparate. Liste gratis.
Düsseldorf 59

Mit [illegible] d Kunstfreunde, Berlin



Paul Beckert

Gesellschaft f. christliche Kunst G.m.b.H. München

Papst Pius X.



ANSICHT VON POBLET
Nr. 1

KUNSTHISTORISCHE WANDERUNGEN DURCH KATALONIEN

Von Dr. AD. FÄH

VI. Poblet

Der Name Poblet ist diesseits der Pyrenäen wenig bekannt. Die »Monumentos arquitectonicos« nennen ihn nicht. Junghändels »Baukunst Spaniens« schenkt den arabischen Denkmälern so eingehende Aufmerksamkeit, daß sie für diese Klosteranlage keinen Raum mehr zur Verfügung stellen konnte. Selbst als der jugendliche Herrscher Spaniens im Frühjahr 1904 unter dem Jubel des Volkes Katalonien besuchte, fand diese Stätte in seinem Reiseprogramm keine Berücksichtigung.

Ganz anders sind die Verhältnisse für den seine stillen, genußreichen Pfade verfolgenden Kunstfreund. Allenthalben grüßen ihn intime Wegweiser mit freundlicher Einladung. Schon in den Privatbibliotheken Barcelonas wird das Interesse geweckt. Prächtige Handschriften, bedeutungsvoller in ihrer Ausführung als durch ihr Alter, erinnern an ihre Geburtsstätte in der Miniatorenschule dieses Klosters. Auf dem Wege nach Tarragona begegnen wir in Villanueva y Geltrú dem nach seinem verdienstvollen Gründer genannten Museo Balaguer. Die Hauptschätze der Handschriften dieser Bibliothek stammen wieder aus Poblet. In Tarragona selbst erheben sich die Hinweise in beinahe unheimlicher Fülle. Die mittelalterliche Sammlung des Museo provincial ist in ihren wertvollen Stücken ein beredter Zeuge der Kunsttätigkeit von Poblet. Das Grabmal des Königs Jakob I. in der Kathedrale ist uns bereits bekannt. Mit Bangen für Poblet erfüllt uns die Kunde, daß es mit Benützung der zerstörten Reste des Sarkophages im dortigen Kloster hier wieder erstellt wurde.

Wir eilen auf dem Wege nach Lérida das schöne Tal hinauf. Der Fluß Francolí wird von freundlichen Höhenzügen begrenzt. Sie erheben sich zu Bergen, denen des Nordländers Auge noch der Wälder Schmuck gönnen möchte. Die Dörfer und Städtchen zeigen den südlichen Charakter eng sich aneinander schmiegender Häuser, die sich gegenseitig Schatten spenden und nur schmalen Gassen Raum gewähren. Der Typus eines solchen ist Espluga de Francolí, das malerisch an den Ufern aufsteigende Nestchen, von dem aus wir uns nach dem wenige Kilometer entfernten Poblet begeben.

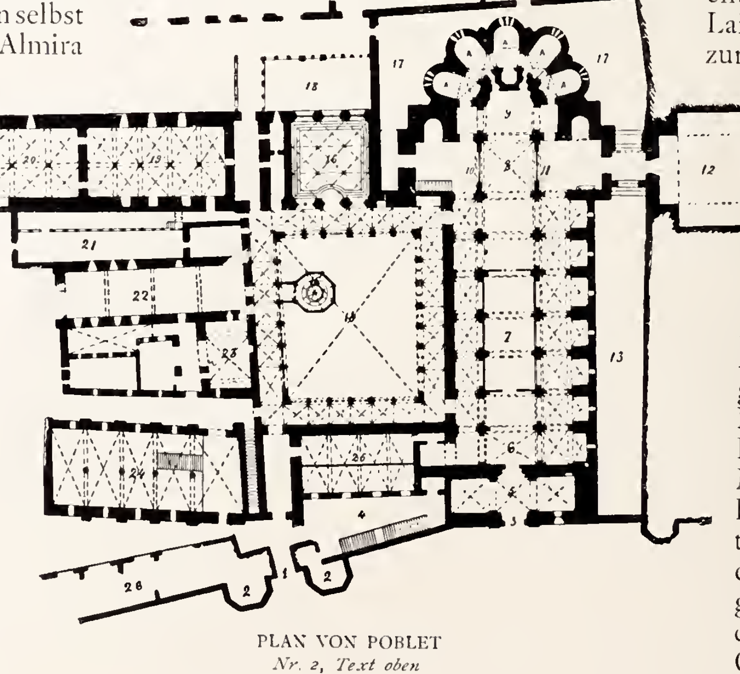
Schon von ferne erblicken wir die weite klösterliche Anlage. In stiller Einsamkeit grüßt sie uns wie eine müde Fürstin, die sich von der Welt scheu zurückgezogen hat. Auf halbem Wege sendet das Kloster seinen ersten Gruß, ein Kruzifix auf hohem Piedestale, der Kruzifixus fehlt, es scheint, daß keine sorgliche Hand sich hier regen will. Diese Vermutung wird noch stärker, da bald eine Gruppe von vier Figuren sich bemerkbar macht. Sie umgaben einst ein hochragendes Kreuz. Dieses ist verschwunden, wie die Oberkörper der plastischen Werke. Nach

den erhaltenen Draperieteilen darf die spanische Kunst hier kaum den Untergang hervorragender Werke beweinen. Dem Auge sind diese Trümmer unangenehm. Der Zahn der Zeit legt nicht die Zeugen seiner Arbeit vor, gewaltsamer Zerstörung niedrig Brandmal lastet als schwere Anklage gegen eine nicht allzuferne Vergangenheit auf dieser Stätte. Die Horden der Revolution von 1835, die in Santas Creus ihre deutlichen Spuren zurückgelassen, haben diese Poblet unaustilgbar aufgeprägt.

Nun breitet das königliche Kloster der Mutter Gottes von Poblet, der Escorial der Könige von Aragon, sich vor unsern Blicken aus. Die Schau ist nicht für den Augenblick, sie begleitet uns, wie so manches Bild aus dem Süden, in trauten Erinnerungen durchs Leben.

Concha de Barbera, die Muschel von Barbera nennt eine poesiereiche Etymologie diese Gegend. Gleich einem wohligen Mutterschoße öffnet sich die muldenartige Vertiefung, in der uns die erwartete Perle ihre Reize entfalten soll. Die Höhenzüge, die selbst Felszinnen krönen, umschließen sie. Wir begreifen den Dichter, der das Rauschen der ehemaligen hundertjährigen Wälder dieser Berge, den Glockenton von Poblet und die Fluten des Francolí als einzigartigen Hymnus bezeichnet.

Die Gründung dieser Stätte verliert sich im Dunkel der Sage, trotz einer historisch uns nicht allzufernen Zeit. 1120 hätte sich hier, in der den Mauren unterworfenen Gegend, ein Eremite Namens Poblet niedergelassen. Seine Wundertaten setzten selbst den Araberfürsten Almira Amominiz in solches Staunen, daß er ihn ferner nicht mehr beunruhigte, ja ihm die Einsiedelei samt Landbesitz schenkte. Graf Ramón Berenguer IV. von Barcelona, der Besieger der Araber, bestätigte dem Einsiedler und seinen Genossen die Schenkung, er berief 1153 die Cisterzienser hier-



PLAN VON POBLET
Nr. 2, Text oben

her. Rasch entfaltete sich eine reiche Blüt klösterlichen Lebens.

Die Datenwiedergabe der Geschichte mu kaum weiter fortgeführt werden. Die Schrif zeichen der Urkunden ersetzt vollständig di wuchtige Sprache der Kunstdenkmäler, de wir lauschen können. Der Grundriß (Abb. Nr. 2 erinnert an Santas Creus, allerdings nur i dem Maße, wie die formenprächtige Cent folie an die schlichte Heckenrose uns denke läßt. Der geradlinige Chorabschluß von Santa Creus weicht hier der eleganten Fächerforn eines um den Chor geführten Kapellenkranzes Die vertieften Apsiden des Querschiffes un die dem einen Seitenschiffe angefügten Ka pellen bilden eine weitere Bereicherung. De Gedanke einer Klosterkirche des Cisterzienser Ordens tritt zurück, man glaubt den Grund riß einer französischen Kathedrale vor sicl ausgebreitet. Ein dreifaches Massiv von Ring mauern schützte einst die ganze Anlage.

Heute betreten wir sie durch die Königs pforte (1) mit ihren gewaltigen Türmen Es sind die monumentalen Wächter an de einstigen scala regia, die dem Palaste (4) de Königs Martin vorgelegt war. Ein zweiter Ein gang (3) führt in den prächtigen Vorraum (5 der Kirche, deren erstes Gewölbejoch di Orgel (6) einnahm. Durch den Coro (7) schrei ten wir der kuppelüberwölbten Vierung (8 zu. Zu beiden Seiten bilden die Königs gräber (10, 11) eine Fortsetzung des Priester chores im Schiffe. Um den Chor (9 gruppieren sich die fünf Kapel len (A). Der Kirche entlang zieht sich de Laienfriedhof (13) bi zum Eingang in di Sakristei (12). An di andere Sei te der Kir che schließ sich der um fangreiche Kreuz gang (14) mit de Brunnen (18) an Auf den Kreuz gang mündet de Kapitelssaal (16) Der Friedhof de Mönche (17) und Reste eines zwei ten (18), selbst dritten (18) Kreuz ganges schließen die Anlage nach Osten ab. Biblio-



POBLET St. GEORGSKAPELLE
Nr. 3, Text unten

thek (19) und Archiv (20) sind architektonisch noch gut erhalten, während der benachbarte Raum (21) in seiner Zweckbestimmuug nicht mehr leicht erkennbar ist. Refektorium (22), Küche (23) und Keller (24) folgen, während ein Festsaal (25) wohl eine Verbindung zwischen dem Königspalaste und der Kirche herstellte, der westliche Raum (26) aber das ruinose Schicksal seiner östlichen Pendants teilt.

Nicht bloß die Ringmauern fehlen auf dem Grundrisse, auch der ganze ausgedehnte Komplex der Ökonomie-Gebäude, die den heute Eintretenden zuerst begegnen. Merkwürdigerweise sind diese am besten erhalten, da der klösterliche Grundbesitz in Privathände übergegangen ist.

Ein schlichtes Kirchlein bei der ersten Umfassungsmauer erinnert uns schon in seinem Patrone, dem heiligen Georg, daß wir uns einem katalonischen Heiligtume nähern. Die Spätgotik hat ihre Paten zur Taufe dieses Kindes entsandt. An überreicher architektonischer Gliederung leidet es nicht, ein Nachteil, den es übrigens mit der gesamten spanischen Gotik teilt, die, von Ausnahmen abgesehen, dem Äußern wenig, nach unsern Anschauungen zu wenig Aufmerksamkeit schenkt. (Abb. Nr. 3.)

Wir wenden uns zur zweiten Umfassungsmauer, das sogenannte goldne Tor öffnet sich (Abb. Nr. 4). Mit imposantem Ernste betont dieses den fortifikatorischen Charakter der Anlage. Die beiden sechseckigen Türme, der schlichte Rundbogen des Portales mit spärlichem heraldischen Schmuck, die einem Balkone nicht unähnliche Verteidigungsanlage über demselben erinnern an Aigues Mortes in Frankreich. Das Auge rekonstruiert das gewaltige Rechteck dieser Mauern mit ihren Türmen und begreift den Chronisten, der Poblet als eine wohl befestigte Stadt preist.

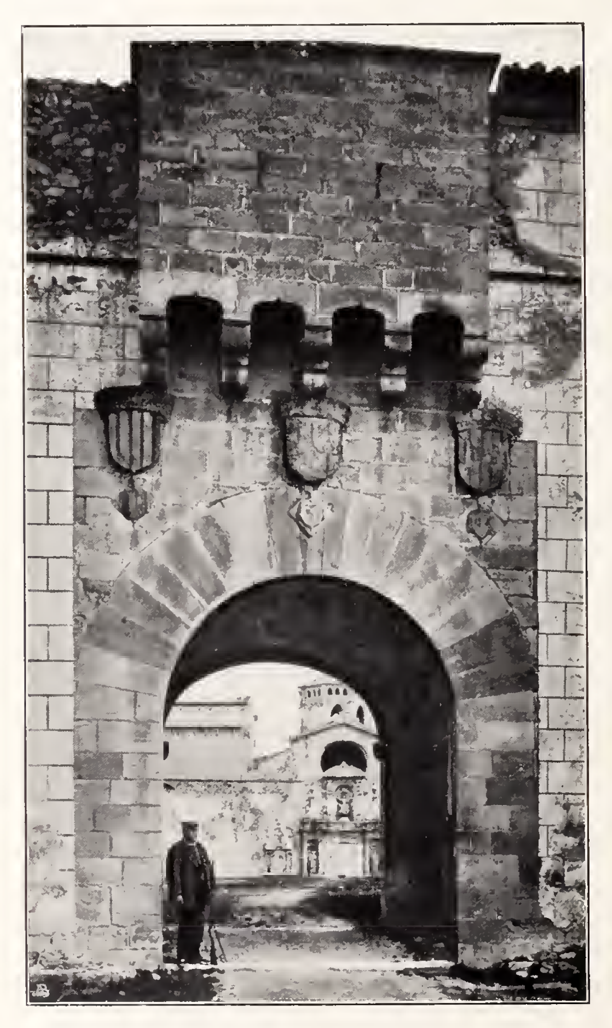
Durch diesen machtvollen Eingang gelangt der Fremdling auf einen freien Hof, von dem aus er die Kuppel der Kirche und die hoch aufragenden Mauern beachtet. Die dritte Festungsmauer weist die Königspforte auf. Sie ist dem goldnen Portale außerordentlich ähnlich und diente wohl während Jahrhunderten als Durchpaß zum Palaste des irdischen Fürsten und des himmlischen Königs, so daß der erstere als edler Wächter am Gotteshause erschien. In der Rokokozeit, als Gründe der Sicherheit vor eindringenden Feinden nicht mehr zu den äußersten Vorsichtsmaßregeln zwangen, wurde der Eingang zur Kirche schon an dieser Stelle markiert. Man hat dieses Portal vermauert und nur für eine niedrige Türe Raum belassen.

Durch diese treten wir ein. Eine großartige Portalgliederung darf unmittelbar hinter den Festungsmauern nicht erwartet werden. Etwas reicher behandelt ist das zweite Portal vor dem weiten Innenraume. Schon der Grundriß überzeugt uns von der einfachen Klarheit dieser romanischen Anlage, in welcher die Zutaten der Gotik leicht zu erkennen sind. Von der nämlichen Schlichtheit sind die architektonischen Details, in denen die monastische Einfachheit deutlich reflektiert. Zur weiteren Verfolgung bedürfen wir eines eingehenden Führers, der sich uns freundlich, fast redeselig beigesellt: Der Chronist Finestres y de Monsalvo, dessen »Historia del real monasterio de Poblet« nicht weniger als vier Bände umfaßt. (Cervera 1753—1754.) Der reiche Stoff leidet nicht an allzu übersichtlicher Anordnung.

Mitten im Hauptschiffe schließen kahle Wände die Arkaden gegen die Seitenschiffe ab, es sind die letzten Reste des Coro, dessen Rekonstruktion dem Auge kaum gelingen will. Von Bronzebalustraden, dem reichen Chorgestühl für die Mönche, herrlichen Pulten für die kostbaren Chorbücher und künstlerischen Ebenholzschränken, deren Inhalt an handschriftlichen Schätzen genau verzeichnet wird, von all diesen Seltenheiten spricht die Chronik, das Auge schaut die kahlen Backsteinwände (Abb. Nr. 5).

Aus der Kuppel dringt unbehindert ein voller Lichtstrom, keine strahlenspendende Laterne krönt die ätherische Bildung der Architektur,

durch eine gewaltige Öffnung finden alle klimatischen Niederschläge ihren unbehinderten Zugang. Wir stehen an einer ergreifenden Stätte, vor den beiden Mausoleen der Könige von Aragon. Es sind nicht vereinzelte Grabdenkmäler, wie in Santas Creus. In drei Etagen erheben sich die mächtigen Bauten. Die sämtlichen Könige Aragons, von Alphons I. bis Johann II., sieben an der Zahl, fanden hier mit ihren Gemahlinnen und Kindern eine Ruhestätte. Fürstlicher Glanz und höfischer Prunk strahlt noch von diesem in rötlichem Marmor und reichem Alabaster ausgeführten Werken aus. Trauernde Karyatiden stützen das reich ornamentierte Gebilde. Zwischen diesem figuralen Schmucke suchte die Plastik in reichen, zart in Farbe abgetönten Reliefs in heraldischen Motiven und biblischen Szenen ihr Bestes zu leisten. Schon am Grabmal Jakobs I. in Tarragona eilten wir vergleichend immer an die Dogengräber von Venedig. Jetzt im Anblicke der Gesamtanlage mußten wir, trotz ihres jammervollen Zustandes der Entweihung und Zerstörung, doch bekennen, Schöneres hat die zarte Frührenaissance, diese vornehmste Tochter der Antike, auch in der Lagunenstadt nicht geschaffen.



POBLET DIE GOLDENE PFORTE

Nr. 4, Text S. 79

Dennoch erhebt sich vor diesen Werken ein auch an dieser Stätte imponierender Herrscher, der Hochaltar. Der Epilog rühmt ihn als ein Werk des Jahres 1549. In fünf Etagen erhebt sich dieser mächtige Retablo. Auf einem Fries reizender Ornamente, welche die Inschrift flankieren, folgen Szenen der Passion, von denen noch fünf erkennbar sind. Von den sieben Nischen des folgenden Geschosses ist nur die mittlere ihres Schmuckes nicht beraubt, eine hübsche Madonnenstatue blickt auf den Beschauer herab. Weitere Reliefs aus dem Leben Mariens ergänzen die stolze Serie der plastischen Werke, die in sechs Doppelnischen mit den Apostelfiguren und der bekrönenden Kreuzigungsgruppe ihren Abschluß finden. Über den Zustand dieser Schöpfungen erlasse uns der freundliche Leser ein Urteil. Wenn elementare Einflüsse, Feuer oder Erdbeben die künstlerischen Zeugen der Vergangenheit mit hartem Fuße zertreten, dann freuen wir uns jeglichen Überrestes als eines glücklich dem Unheil entronnenen Flüchtlings. Wo aber der Vandalismus in seiner ganzen Roheit sich offenbart, blicken wir beschämt nach unserer eigenen Rechte mit dem niederschmetternden Gefühle, ob Menschenhände solcher Freveltaten fähig sein können. Die frei gestaltende Phantasie sendet ihre freundlichen, tröstenden Genien mit den Berichten der Vergangenheit. Wir verkleiden den Altartisch mit dem silbernen, in reichem Edelsteinschmuck strahlenden Antependium, stellen auf denselben die vergoldeten Bronzeleuchter, entzünden rings die silbernen Lampen und statten an der Hand der noch vorhandenen Sakristeiinventare Altar und Chor mit seltenen Textilien aus, rufen endlich die zahlreiche klösterliche Gemeinde zum feierlichen Gottesdienst herbei, dem auch der glänzende Hof in den Logen beiwohnt, dann beschäftigt und besänftigt unsern Geist ein eigenartiges Bild, das uns für einige Augenblicke über die rauhe Gegenwart hinwegtäuscht.

Für die drei Sakristeien genügt ein flüchtiger Besuch. Architektonisch bieten sie wenig, es sind kahle, ihres Inhaltes beraubte Räume. An einer Wand dem Eingange gegenüber hängt noch die Ecke eines Barockrahmens, die verkohlten Reste und die geschwärzten Wände beweisen, daß einst hier Feuer angelegt wurde, um der vollständigen Zerstörung preiszugeben, was Beutegier nicht fortzu-

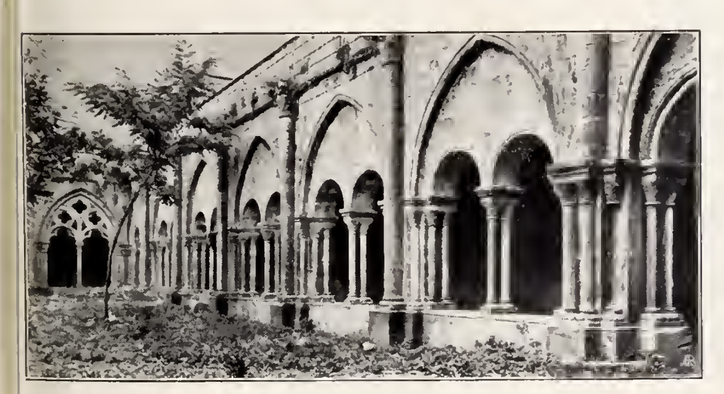
schleppen vermochte. Fast hätten wir gewünscht, der fleißige Finestres y de Monsalvo wäre in seinen Berichten weniger gewissenhaft gewesen, da er in endloser Reihe die herrlichen Ornate, den Reichtum edler Metalle und die zahllosen Reliquien in kostbarer Fassung aufzählt. Wir kehren in die Kirche zurück. Auch die große Fensterrose an der Westwand zeigt ein der Gläser beraubtes Metallgerüst. Selbst das flimmernde Lichtlein in der Kirche von Santas Creus fehlt hier. Wie innig würde man es willkommen heißen als Hoffnungsstern, daß dem fortschreitenden Zerstörungswerke allmählich Halt geboten würde.



POBLET DAS INNERE DER KIRCHE
Nr. 5, Text S. 79

Eng wird's uns in diesen weiten Hallen. Man sehnt sich nach frischer Luft, nach dem Anblick des blauen lachenden Himmels. Im Kreuzgange finden wir beides mit neuen künstlerischen Anregungen (Abb. Nr. 6). Die eine Seite atmet gleichsam den Ernst des Gotteshauses, die Rundbogen über den gekuppelten Säulchen sind noch romanisch, nur der die architektonischen Gruppen umfassende Spitzbogen weist auf ein neues Stilgesetz, dem die übrigen drei Seiten des Claustro folgen. Es ist die Frühlingsstimmung der Gotik, welche allenthalben das Maßwerk beherrscht, die Kapitälchen mit zarten, vegetabilischen Motiven verkleidet und sich in kindlicher Scheu an keine figuralen Versuche wagt, jedes Lächeln einer Drolerie gewissenhaft unterdrückt. Die nämliche Vornehmheit des Pagen, der am Hofe seinen Dienst versehen darf, macht sich auch in den Korridoren bemerkbar, während wir in Santas Creus häufig dem Jauchzen des Knaben aus den unteren Volksschichten in der Corida zu lauschen glaubten. Die Sarkophage der Vornehmen stellen sich nicht in voller Breite in den tiefen Nischen auf, sie haben sich auf Konsolen in die Höhe der Wände zurückgezogen. Einst mit kostbaren Teppichen bedeckt, erinnerten sie wohl mehr an den Frieden des Schlummerkissens als an den Ernst der Grabesruhe. Mitten in dieser architektonisch reichen Umgebung erhebt sich in einem mit dem Kreuzgange verbundenen Bau der Brunnen (Abb. Nr. 7). Ihm spenden die reichen Quellen der Umgebungen von Poblet keinen Wasserstrahl, als würde ein solcher die unheimliche Todesstille der näheren Umgebung indiskret stören. Die aufstrebenden Bäume, tiefgrünes Gebüsch und wuchernde Schlingpflanzen ließen sich durch solche Rücksichten nicht binden und freuen sich ihres üppigen Daseins.

Im Kreuzgange berührt den Besucher eine Beobachtung äußerst angenehm. Man fühlt, was man in der Klosterkirche so sehr vermißte, eine ordnende und schonende Hand, die hier waltet. Es ist die staatliche Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler der Provinz Tarragona, die in verdienstvollster Weise mit den ihr zur Verfügung stehenden Mitteln dem fortschreitenden Ruine zu steuern sucht.



POBLET ROMANISCHER TEIL DES GROSSEN KREUZGANGES
Nr. 6, Text oben

Die westlich gelegenen Teile berühren wir nicht näher, die beiden Kreuzgänge, von denen der äußerste in seiner Gesamtanlage noch leicht erkennbar, sind hoffnungslos dem vollständigen Untergange geweihte Ruinen. Ein ganz bedeutender Aufwand wäre erforderlich, um hier noch rettend eingreifen zu können. Man sprach während unseres Aufenthaltes



POBLET DER BRUNNEN IM GROSSEN KREUZGANG
Nr. 7, Text S. 81

von eingehenden Informationen, welche eine angesehene französische Kongregation über Poblet eingezogen hätte. Im Falle, daß diese Unterhandlungen zu einem Resultate führen würden, hätte die Combessche Verfolgung wenigstens ein Resultat zu verzeichnen, das man warm begrüßen dürfte.

Der Kapitelssaal (Abb. Nr. 10 u. 11) ist demjenigen von Santas Creus außerordentlich nahe verwandt, nur sind seine architektonischen Details feiner und zarter behandelt. Die Durchblicke in die reiche Mannigfaltigkeit der Kreuzgänge sind hier sogar verdoppelt, nach dem großen Claustro und durch drei große Fenster nach dem alten Kreuzgang. Die Prälatengräber am Boden reden ebenfalls eine ganz andere Sprache. Man liest in diesen mit den Insignien ihrer Würde bekleideten schlummernden Gestalten die Größe der Vergangenheit Poblets, seiner hervorragenden Bedeutung für die weitere Umgebung. Mönche dieses Klosters bestiegen nicht bloß die Bischofsstühle der pyrenäischen Halbinsel. In Frankreich, auf der Insel Majorca, selbst in Sizilien



POBLET DIE BIBLIOTHEK
Nr. 8, Text oben

treffen wir Prälaten, die das Ordensklei des hl. Bernhard hier getragen. In Do Juan Martínez de Murillo wurde ei Mönch von Poblet mit dem Purpur be kleidet.

Vom Kapitelssaale trennt ein doppelte Gang die beiden beinahe intakt erha tenen Räume der Bibliothek und de Archives. Erstere repräsentiert die Goti in vorteilhaftester Weise (Abb. Nr. 8 Hoch und schlank emporgeführt sin die eleganten Säulen, denen die Ge wölberippen entsteigen, um in den Kor solen der Wand zu endigen. Trot dem Mangel jeglicher Ornamentation da selbst die Kapitäle nur leicht beton wurden, weidet sich das Auge mit Vorlieb an diesem Innern, in dem das durch di hohen Fenster einfallende Licht in reichen Re flexen sein schillernd Spiel entfaltet. Hier befinden wir uns an einer wahrhaft klassischen Stätte Kataloniens. Schon aus dem 12. Jahrhundert ist ein Verzeichnis der Handschriften dieser Bibliothek bekannt. Man muß den um die Handschriften weniger verdienten Lokalhistoriker Finestres kaum zu Rate



POBLET DER KELLERRAU
Nr. 9, Text S. 83

ziehen, denn ihn interessierte mehr die Aus stattung des Raumes mit den Schränken i Ebenholz und venezianischem Glase. Allei schon die älteren Autoren: Villanueva etc wandten ihre Schritte mit Vorliebe zu diese Bücherschätzen, deren Spuren auch der neuest Cicerone durch die Handschriften Spaniens Dr. Rudolf Beer, mit reger Vorliebe folgte In welch vorteilhafter Weise an der stete Vermehrung der Bibliothekbestände gearbeite wurde, ersieht man aus der Tatsache, da die Klosterannalen noch im 17. Jahrhunder eine reiche Bücher-Donation verzeichnen Peter von Aragon, Herzog von Segorbe un Cardona, schenkte jenen hoch angesehene Schatz von 6000 Werken, deren Einbände i ihrer Gleichmäßigkeit die Bewunderung de klösterlichen Historiographen erregten.

Das Archiv unterscheidet sich von der Bi bliothek nur durch den geringeren Umfan



POBLET DER KAPITELSSAAL
Nr. 10, Text S. 82

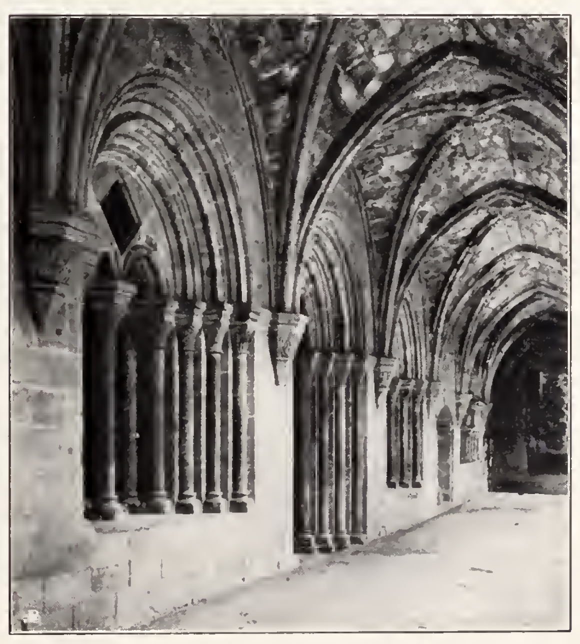
und die spärlichere Beleuchtung. Überraschte bisher jeder Raum durch die Eleganz seiner Architektur, im Refektorium macht diese einer kaum zu überbietenden Einfachheit Platz. Drei Spitzbogen gliedern einzig die langgestreckte Halle, deren Lichtfülle in den vordern Partien den Raum noch ausgedehnter erscheinen läßt. Wie weit hier einst Holzverkleidungen die mangelnde architektonische Gliederung ersetzten, läßt sich im kahlen Raume heute nicht mehr nachweisen.

Der Küche und ihren benachbarten Räumen schenken wir keine Aufmerksamkeit. Hingegen darf der Keller nicht stillschweigend übergangen werden (Abb. Nr. 9). An Umfang übertrifft er die Bibliothek. Seine merkwürdig gedrungenen Säulen ruhen auf hohen Postamenten, die allerdings einst dem Auge entzogen waren. Den Wänden entlang führende Steinrinnen, die auf kleinen Arkaden ruhen, erlaubten das süße Naß direkt in den Keller einzuleiten und in die zur Aufnahme bereiten Gefäße zu verteilen. Müssen wir uns wundern, wenn der einfache Mann aus dem Volke diese Anlage als ein Juwel von Poblet rühmt?

Von den einst hochgepriesenen königlichen Palästen hat sich wenig erhalten, aber die spärlichen Reste genügen, um uns zu überzeugen, daß diese die ähnlichen Anlagen von Santas Creus weit übertrafen. Die Königspforte der Festungsmauer ist uns bereits bekannt. Eine breite Treppe, durch die Umfriedung der Klosteranlage geschützt, führte derselben entlang in die Gemächer des Königs Martin (1395—1410). Von diesen ist nicht mehr viel vorhanden, allein die dekorativen Ranken der Tür- und Fensterbekrönung sind von jenem zarten Reize, der die spanische Gotik allenthalben kennzeichnet. Der große Festsaal, von dem nur die Umfassungsmauern mit den nämlichen Merkmalen aufragen, hat seinen fürstlichen Glanz geopfert. Er dient als Magazin, in dem eine Unmasse architektonischer Details aufgespeichert liegen.

Wir scheiden von Poblet, hoch befriedigt hat uns die königliche Klosteranlage, dennoch erfüllt ihr jetziger Zustand und der Gedanke an die Zukunft dieser Ruinen das Herz mit namenlosem Weh. Wieder kehrt der müde Fuß nach Espluga de Francolí zurück. Die Bewohner des Dorfes waren während der Revolution, die 1835 das Kloster verwüstete, als nicht besonders freundliche Nachbarn bekannt. Jetzt tummelt sich in den Gassen die große Knabenschar, wie sie die kinderreichen Familien Spaniens mit gerechtem Stolze aufweisen. Aus den blassen Gesichtchen glüht ein Augenpaar von echt südlichem Feuer. Sie blicken hoffnungsfreudig in die Welt, als hätte diese ihnen noch eine große Aufgabe bestimmt. Glückliche Jugend! wenn du die Sünden deiner Väter in edler Sühne zu tilgen berufen bist!

(Schluß folgt)



POBLET EINGANG ZUM KAPITELSSAAL
Nr. 11, Text S. 82



DAS BREVIARIUM GRIMANI

Das erste Lob soll diesmal nicht dem Kunstwerke selbst gelten noch seinen Urhebern, wer diese auch gewesen sein mögen, sondern der Vervielfältigung und damit gleichsam Aufschließung des schwer zugänglichen Unikums[1]). Es gehörte kein geringer Mut zu dem Versuche, das Breviarium Grimani in seinem ganzen Umfange getreu und teilweise in den eigenen Farben wiederzugeben. Nicht allein das finanzielle nicht zu unterschätzende Risiko, sondern auch die vielseitigen Schwierigkeiten konnten von dem Gedanken zurückschrecken. Alle Mitwirkenden aber, Herausgeber, Ausführende, Verleger, teilen mit Ehren den Ruhm des Erfolges; und wenn die Wertschätzung des Geleisteten den verdienten Umfang bekommt, so wird dem künstlerischen und technischen Erfolge auch der materielle nicht ausbleiben. Es kann ein Zweifel darüber nicht erhoben werden, daß die Veröffentlichung, alle Mittel der Photographie und des Farbendruckes in beherrschender, umsichtiger, planvoller Weise anwendend, nichts zu wünschen übrig läßt, und daß der Beschauer und Benutzer, wo das unbewaffnete Auge nicht ausreicht, getrost zum Vergrößerungsglas greifen darf, um die Einzelheiten zu studieren. Und das ist bei allen bisher vorliegenden Blättern in fast gleichem Maße der Fall; gewisse Wertunterschiede sind ja auch bei den Blättern des Originals vorhanden.

Einen großen Erfolg hat das Unternehmen schon gleich mit seinem Hervortreten gehabt, nämlich den, daß es den Namen »Breviarium Grimani«, der früher nur Eingeweihteren vertraut war, in aller Mund gebracht hat. Man muß eben von heute ab wenigstens einigermaßen mit diesem Hauptwerke der Buchmalerei bekannt sein. Darum schadet es auch nichts, wenn sich manches darüber in den verschiedenen Zeitschriften, die ja gar verschiedene Leserkreise haben, wiederholt. Wer die tatsächlichen Angaben zum erstenmal liest, erfährt sie; wer sie bereits gelesen hat, freut sich, sie schon zu kennen, oder prägt sie sich gerne noch fester ein, und es wächst ihm die Lust, neben den paar Schwarzdrucken, die ihm zu Gesicht gekommen sind, auch die ganze künstlerische Wiedergabe zu sehe und mit Ruhe durchstudieren zu könne was ja hinsichtlich des Originals auch heut trotz vergrößerter Zugänglichkeit der Bibli thekenschätze nur den allerwenigsten zute werden kann.

Was ist das »Breviarium Grimani«? Da unschätzbare Werk, dunkel in seinem U sprunge, dunkel in seiner Bestimmung, h eine kurze Geschichte.

Es ist ein Brevier, die Sammlung d pflichtmäßigen, täglichen frommen Lesunge (Gebetsstunden) des katholischen Priester Sein Inhalt erstreckt sich darum auf den ganze Jahreskreis; ihm liegt natürlich das Kirche jahr zugrunde, beginnend mit dem erste Adventsonntage. Voraufgestellt ist de Brevier ein Kalender; er beginnt jedoch m dem 1. Januar; dieser ist als ein Sonnt gedacht und der Sonntagsbuchstabe ist A dem Februar sind 28 Tage gegeben.

Wann ist das Kunstwerk entstanden? G schrieben und gemalt ist es zweifellos i 15. Jahrhundert oder spätestens ganz i Anfange des 16. Jahrhunderts, also zu ein Zeit, wo die Feinmalerei, die in den Klöste des Mittelalters durch die frommen und do auch oft genug recht fröhlich zufrieden geistlichen Maler und Malerinnen zu ein außerordentlichen Vollkommenheit gebrac worden war, sich über die Klostermaue hinaus in die Welt gewagt und bereits v dem frischen Lebensblute einer neuen Z in der geistigen, künstlerischen, wirtscha lichen, kurz alles umfassenden Entwicklu der Menschheit in sich aufgenommen hatt So ist das Breviarium Grimani nicht nur d kostbarste und kunstvollste aller bekannt Breviere, sondern zugleich eines der wenig allerkostbarsten Bücher überhaupt, die n jenen feinen Handmalereien ausgestattet sin

Warum heißt das Brevier Breviariu Grimani? Der Kardinal Domenico Grima in Venedig war ein Liebhaber von Gemäld und sonstigen Kunstwerken und kaufte (a geblich im Jahre 1489) das Buch von eine Händler Messer (Herr, Monsieur) Anton Siciliano für seine Sammlung zum Preise v 500 Dukaten. Das Brevier ist also nicht et für den Gebrauch des Kardinals angeferti worden.

Von wem war das Werk bestellt, oder f wen war es bestimmt? Aus allerlei Eige tümlichkeiten hat man geschlossen, es sei f einen Angehörigen des Franziskanerorde geschrieben; es mußte ein sehr vornehm sein. Und da nun Papst Sixtus IV. (de Rovere »von der Eiche«) vor seiner Erhebu

[1]) DAS BREVIARIUM GRIMANI in der Bibliothek von San Marco in Venedig. Vollständige photographische Reproduktion, herausgegeben durch Scato de Vries, Direktor der Universitätsbibliothek zu Leiden, und S. Morpurgo, Direktor der Bibliothek von San Marco. Leiden, A. W. Sijthoff, Leipzig, Karl W. Hiersemann.

General des Franziskanerordens gewesen, fand die Annahme, er sei der Besteller, sehr festen Glauben. Ob sie wirklich erschüttert werden kann (siehe weiter unten), bleibt abzuwarten. Bemerkenswert mag es immerhin sein, daß auf jedem Kalenderbilde oben in antikisierend-kameoartiger Darstellung ein segnender Mann in einem Zeltwagen, die dreifache Krone, Tiara, tragend, vor ihm ein helleuchtender Stern, einherfährt. Das Bildchen würde im Altertum als Darstellung des Zeitgottes erkannt worden sein; hier mag es zunächst Christus sein sollen, der auch auf einem anderen Bilde des Breviarium (Tafel 25[1]) — ebenso auf dem Genter Altar und sonst — mit der Tiara bedeckt in den Wolken erscheint.



AUS DEM BREVIARIUM GRIMANI — ECCE HOMO, VERSPOTTUNG UND KREUZIGUNG

Text S. 92 und 93

[1]) Siehe über diese Tafel weiter unten S. 92.



BREVIARIUM GRIMANI
RANDLEISTEN

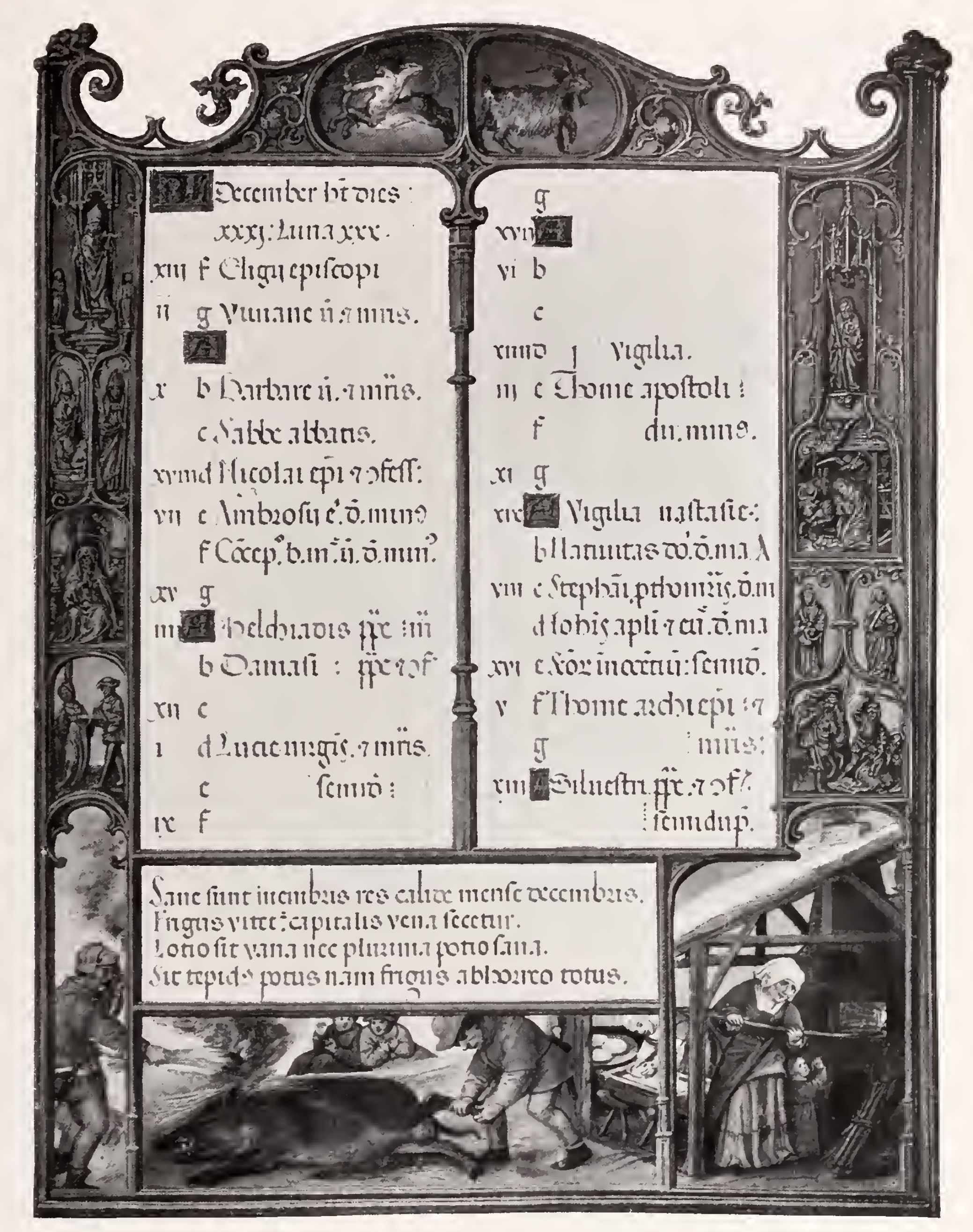
Wie dem auch sein mag, besessen hat Papst Sixtus IV. das Buch nie; er starb vor dessen Vollendung. So kam es durch Kauf an den Kardinal Grimani. Von diesem erhielt es sein Neffe Mariano Grimani, der Patriarch von Aquileja war; nach dessen Tod sollte es laut testamentarischer Bestimmung in den Besitz der Republik Venedig übergehen. Mariano Grimani brachte es nach Rom, und erst 1593 kam es durch Giovanni Grimani, ebenfalls Patriarch von Aquileja, an Venedig. Hier war es bis ans Ende des 18. Jahrhunderts ein ängstlich behüteter, fast sagenhafter Bestandteil des Schatzes von San Marco, von nur wenigen flüchtig gesehen, von niemand studiert oder wirklich gewürdigt. Erst als es im Jahre 1797 in die Bibliothek von San Marco übertragen wurde und von da an wenigstens ausnahmsweise genauerer Besichtigung zugänglich war, wurde es in seinem hohen und zugleich vielseitigen Werte gründlicher erkannt. Der eigentlichen Ausbeutung aber blieb es verschlossen. Auch die Veröffentlichung von 110 Blättern (Vollbildern) vermittelst der Photographie durch Antonio Perini im Jahre 1862 (Begleitschrift von Francesco Zanotti) konnte trotz sehr günstiger Gesamtwirkung der Reproduktionen noch nicht genügen; es fehlte die Vollständigkeit, es fehlte den Photographien die Wahrheit infolge der mangelhaften Empfindlichkeit der damaligen Platten, die alles Rote schwarz, alles Blaue weiß usw. wiedergaben, es fehlte vor allem die Farbe, die gerade in diesem Werke und namentlich in den Kalenderbildern und auf den Schriftseiten in den Randverzierungen mit den Formen aufs innigste und untrennbarste verschmolzen ist. Diesen engen Bund ungelockert vor Augen zu stellen, ist der neuen Veröffentlichung, der ersten vollständigen, soweit sie vorliegt, trefflich gelungen. Der Gelehrte wie der Künstler werden nunmehr nach Herzenslust aus dieser unerschöpflichen Quelle des Schönen, des Wissenswerten und des Erforschungsbedürftigen schöpfen können, um sich und andere zu belehren und zu erfreuen.

Als ausführende Urheber des Werkes, das sichtlich nicht aus einer Hand hervorgegangen ist, nennt der Schriftsteller Marcantonio Michiel, sonst genannt »der Anonymus des Morelli«, des damaligen Bibliothekars von San Marco, — Marcantonio sah das Kunstwerk im Jahre 1521 im Hause des Kardinals Grimani — die niederländischen Maler Juan Memelin, Girardo da Guanto und Livieno da Anversa. Während die Berühmtheit des Namens früher, auch gelegentlich der Perinischen Photographien, den Hans Memling in den Vordergrund schob und ihm am liebsten das ganze Werk zugeschrieben hätte, zweifeln die Kunstgelehrten jetzt überhaupt an dessen Beteiligung und suchen zunächst nach einem ähnlich klingenden Namen, z. B. Benninck (Bening) in Brügge, während sie in den beiden anderen Gerhard Horenbout und Livinus von Laethem wiederfinden, ohne damit völlig befriedigt zu sein. Auch die Zeit der Ausführung, wenigstens der Vollendung, ist aus dem 15. Jahrhundert neuerdings in den Anfang des 16. Jahrhunderts (1517) hinausgeschoben und Kaiser Maximilian als Besteller vermutet worden. Kurz Frage über Frage! Wenn man erwartet, daß bald volle, oder wenigstens größere Klarheit



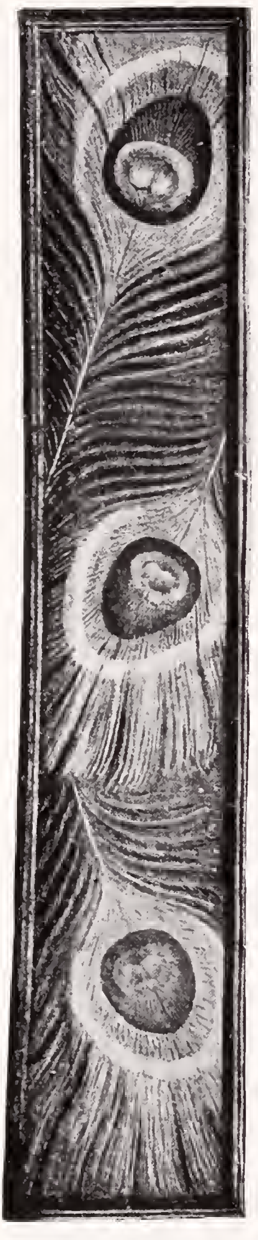
BREVIARIUM GRIMANI
RANDLEISTEN

darüber werde gewonnen werden, so ist Aussicht und Gewinn nicht zum geringsten Teile gerade der vorzüglichen Wiedergabe zu verdanken, die es gestattet, nunmehr auch tausenderlei Einzelheiten und Kleinigkeiten zu bemerken, zu erwägen und zu Schlüssen in Verbindung zu bringen; dem Originale gegenüber würde nicht leicht jemand Zeit und Gelegenheit dazu finden. So greifbar ja auch bei allgemeinem Überblick und bei Beachtung sehr vieler Einzelheiten der niederländische Charakter des Ganzen ist, so steckt doch auch viel Weitergreifendes und insbesondere gar viel Italienisches darin. Es spricht aus den Bildern, vor allem aus den Kalenderbildern, eine farbenfrohe Anmut, eine lichte Durchsichtigkeit, eine statuarische und doch ungekünstelte, angeborene Grazie in der Pose und Gewandfassung vieler Gestalten, wie sie manchen niederländischen Malern jener Zeit wohl nur deshalb einigermaßen vertraut war, weil sie im Lande Italien und bei den Künstlern Italiens so oder so in die Schule gegangen waren. Ich erwähnte schon die kameoartig gehaltene Darstellung (Christus — Zeitgott — Papst) über den Kalender-Vollbildern; ähnlich antikisierend sind die Tierkreiszeichen über den Kalender-Schriftbildern. So gotisch auch die Gesamtvorstellung der Architekturen durch das ganze Werk hindurch den Beschauer anspricht, so sind doch die Grenzen des Gotischen vielfach im Sinne der Renaissance, und zwar der italienischen Renaissance, überschritten (vgl. S. 85, die beigegebene Tafel 645, Verhöhnung Christi — Ecce homo — Kreuzigung); manchmal ist das in ähnlicher Weise der Fall, wie bei den Goldschmiedearbeiten des Paderborner Meisters Eisenhut, wenn



AUS DEM BREVIARIUM GRIMANI — KALENDERBILD (DEZEMBER)

Text S. 90 und 91



BREVIARIUM GRIMANI
RANDLEISTEN
Text nebenan

auch bisweilen unruhiger. Auch die Schilderungen aus dem Volksleben und der dabei hervortretende, hie und da recht derbe Humor dürfen ebensowenig als die Naivität mancher biblischer Kompositionen und Auffassungen im einzelnen den Blick allzusehr auf die niederländischen Meister gefesselt halten. Eine kontrastbildende Heranziehung des täglichen Lebens, selbst mit seinen Derbheiten, bei Darstellung von religiösen Dingen ist weder etwas Neues noch etwas örtlich Engbegrenztes. Die Griechen hatten an den Dionysosfesten ihr Satyrdrama mit der tragischen Trilogie zur Tetralogie verschmolzen; schon frühe mußte der Geistlichkeit das Mitwirken bei der Aufführung der Mysterien, der Passions-, Oster- und Weihnachtsspiele, um der volkstümlichen Derbheiten willen verboten werden. Und auch die bildende Kunst hat diese Kontraste früh und vielerorts geliebt und verwendet. Mutwille und Naivität sind nichts spezifisch Niederländisches, ebensowenig, als sonstige anschauliche Äußerungen innerer Bewegung. Ja, bei mancher Darstellung, mancher ganz besonders erfreulichen Farbenstimmung in den Kalenderbildern des Breviarium fühlt man sich so lebendig in die Capella Medici-Riccardi zu Florenz versetzt, daß man gerne dem fast herkömmlicher Weise unterschätzten Benozzo Gozzoli sein Anteil an dem Werke, wenigstens irgend welche Beziehung dazu, zuschreiben möchte. Es fehlt hier zu sehr am nötigen Vergleichungsmaterial, um der Frage nach solchen Beziehungen im einzelnen und historisch näher zu treten, — auch Masaccio in der Brancacci-Kapelle verdient verglichen zu werden, ebenso Maso-
lino, letzterer z. B. in seinem »Gastmahl de
Herodes« in Castiglione d'Olona gegenübe
dem Januarbilde »Das Mahl« des Breviarium
Wer wiederum bei diesem letzteren Mahl
sein Auge zufällig im Geiste über Benozzo
Turmbau zu Babylon (Campo Santo zu Pisa
streifen läßt, der wird in einer Gruppe vo
drei Männern (am Rande links vom Be
schauer) ein Spiegelbild der drei Persone
in der Türe (ebenfalls links vom Beschaue
des Speisesaales im Breviarium wiederseher
Und wer beim Anblicke der beiden Kalende
bilder »Mai« (Frühlingsauszug — Abb. S. 89
und »August« (Jagdauszug) den Reiterzu
des Benozzo in der Capella Riccardi mit den
Schimmel usw. vor Augen hat, wird sich de
Vorstellung einer innigen Verwandtschaft de
letzteren mit den genannten Kalenderbilder
kaum erwehren können. Wenn freilich auc
die Reiterzüge der »gerechten Richter« un
der »Streiter Christi« auf dem Genter Alta
gewisse Ähnlichkeiten mit den drei ebenge
nannten Reiterzügen haben, so ist die Grund
verschiedenheit des Altares, die sozusagen in
Tempo des Lebens liegt, unverkennbar. Nac
Florenz führt auch die Randleiste der Taf. 152
in deren Mitte ein Wappenschild mit den sech
Kugeln der Mediceer dargestellt ist, und zu
Benozzo Gozzoli die Behandlung der Felsen
die mehrfach ganz außerordentlich an ihn wi
an seinen Lehrer Fra Angelico erinnern (sieh
z. B. Taf. 5, 25, 395, 682).

Aber das Auge darf sich auch nicht au
Italien neben den Niederlanden beschränken
die Meister haben einen weiten Blick gehab
Wer die Randleiste Tafel 123 mit den dre
Pfauenfedern (siehe nebenstehende Abbildung
sieht, könnte glauben, die Darstellung se
einem jener kostbaren japanischen Lack
Schreibkasten entnommen; hat er das einma
bemerkt, so führen auch andere Leisten un
Einzelheiten nach dem fernen Osten. Selbs
der Vogel »Kardinal« mit seinem roten Schopf
fehlt nicht, um auch etwas aus Brasilien vor
zustellen. Aber diese zuletzt genannten Ein
zelheiten beweisen den weiten Umblick de
Meister, den Charakter des Werkes jedoc
lassen sie unberührt. Den letzteren unbe
fangen zu studieren und auf die beteiligte
Meister und Meisterkreise vorurteilsfrei zu
schließen, das kann von jetzt ab mit meh
Aussicht auf Erfolg an der Hand der Repro
duktionen geschehen, die höchstens für minu
tiöse Feinheiten eine Kontrolle am Original
nötig machen dürften, etwa für die nur ge
tönten Schrifttafeln und ihre Randleisten.

Das neue Unternehmen bringt von de
1580 Seiten (891 Blätter feinen Pergamentes



AUS DEM BREVIARIUM GRIMANI — MONATSBILD (MAI)

Text S. 88 und 90

des Originals 300 Seiten in Farbendruck, die übrigen nur als getönte Photographien-Lichtdrucke. Die farbigen Tafeln bringen: 1. den ganzen Kalender, Vollbilder und Schriftbilder; 2. die übrigen Vollbilder des Breviertextes, vorherrschend biblische Darstellungen; 3. eine Anzahl Textseiten mit ihrem Initialen- und Randleistenschmucke.

Der künstlerisch hervorragendste Teil des Werkes ist zweifellos der Kalender; die übrigen Vollbilder sind von recht verschiedenem Werte in Komposition wie in Ausführung; ebenso gemischt ist Wertvolles und Minderwertiges in den Randleisten. Die Flüchtigkeit, mit der die letzteren sich vielfach wiederholen, mit der sie verschiedentlich als unvollständige Abschnitte längerer Bänder (die in den Text nicht paßten) erscheinen, könnte auf eine Flüchtigkeit in der Fertigstellung des Buches schließen lassen; das wäre vereinbar mit dem Abscheiden des Bestellers vor Vollendung des Werkes (Sixtus IV. starb 1484) und einem beschleunigten Abschluß, vielleicht auf Drängen des kauflustigen Händlers; wer würde

diesem damals ein unvollendetes Werk zu hohem Preise abgekauft haben?

Der Kalender erscheint gewissermaßen als ein abgeschlossenes und abgerundetes Werk für sich. Der Schöpfer des Entwurfs, der gewiß auch der Ausführende war, charakterisiert sich selber als Freund der Behaglichkeit. An der Spitze des Kalenders erscheint als Vollbild ein prächtiges Mahl in vornehmem Hause: ein vornehmer Herr in pelzverbrämtem grünem Gewande, auf dem Haupte eine kostbare Hausmütze, die aus drei verschiedenen, übereinanderliegenden Stoffringen (Tiara?) besteht, ist der Speisende; er sitzt auf hochlehnigem Sessel, aber hinter diesem lodert ein helles Feuer in dem Kamine, auf dessen Vorderwand kameoartig ein Turnier dargestellt ist (darunter ein kleines Wappenschild, dessen Bild nicht erkennbar ist). Kostbare Metall- und Glasgefäße stehen nicht nur auf dem Tische, sondern auch auf einem etagenartigen Aufbau links von der Zimmertüre, deren Portiere von einem Diener seitswärts gehalten wird, und durch die zwei Speisetragende eintreten. Über dem Bilde in der Mitte des oberen Rahmenrandes ist gemmenartig ein Blick auf das Meer dargestellt, in der Ferne ein mächtiges Schiff, über den Wassern ein Stück Regenbogen. Noch sieben andere Personen (Diener, Falkonier, Jägerbursche mit Hund u.s.w.) sind um den behaglich Speisenden beschäftigt. Als Schlußvignette aber zeigt das Randbild am Ende des Dezember-Schriftblattes (Abb. S. 87) die bäuerliche Absengung eines erlegten, von den Bauernkindern angestaunten Wildschweines, und rechts davon in der Küche eine Frau, die eifrig mächtige Klöße formt, und eine andere, die für den Braten schon das Feuer schürt — ein gewaltiges Reiserbündel neben der Ofentür —, während ihr Kind im grünen Röcklein sich die Händchen wärmt. Das sogenannte »Aderlaßmännchen« endlich, das in Form von fehlerkühnen, vielfach leoninische Reime versuchenden Hexametern jedem Kalenderblatte beigegeben ist, beginnt im »Januar« mit dem Verse: »In Jano claris calidisque cibis potiaris« und das Dezembersprüchlein schließt mit dem Verse: »Sit tepidus potus; nam frigus abhorreo totus«. Man könnte glauben, einen Südländer zu hören, dem es vor der feuchtnebeligen, einen warmen Trunk fordernden Kälte schaudert; kam ein solcher wirklich aus Italien nach den Niederlanden? Dann ist er in den Beobachtungen und Studien, die seine niederländischen Werkgenossen in weiterverbreitetem Volksleben machten, recht mitaufgegangen. Bilden doch diese Darstellungen den reichsten Schatz des Werkes in den 12 Vollbildern wie in den Fußstreifen der 12 Monatsblätter. Nach dem behaglichen Mahle des Januar im Patrizierpalaste folgt im Februar der echt winterlich gestimmte Blick in die ländliche Schneewelt mit dem unvorsichtigen Einblicke in das Bauernhaus; dann im März die Frühlingsarbeiten — man sieht die Märzluft! Am Fuße der drei Monatsblätter aber bringt der Januar ein lustiges Bauernturnier als humorvolles Widerspiel der ritterlichen Veranstaltung auf dem Kaminbilde, der Februar in tiefem Schnee rastlose Holz- und Reisigbereiter und der März ein nächtliches Reusenfischen beim Laternenschein im wiedergeöffneten Strome. Im April-Vollbilde wandern und sitzen auch schon die Vornehmen im Rasengelände unter den Bäumen, die im Blütenweiß und zarten Frühlingsgrün prangen; im Mai aber geht's hinaus zu Fuß und zu Pferd über die Blumen und unter das erste frische Grün der Eichen (siehe das S. 89 beigegebene Vollbild); der Juni bringt die erste fröhliche Ernte; das Volk ist »im Heu«, und das wärmeliebende Hündlein schläft behaglich bei den Gerätschaften. Und die drei Monats-Randbilder zeigen im April noch die Schafherden über die Weiden geführt, im Mai ziehen die Kuhherden aus und der Juni gibt Muße zu watendem Fischfang und einem Schuß auf den watenden Reiher. Der Sommer ist da! Im Juli-Bilde sehen wir die Schafschur und das Mähen des gelben Getreides; der August öffnet die große Jagd zum Hinauszug mit Prunk und edler Meute, der September bringt frühzeitig die Weinlese. Die drei Sommer-Randbilder zeigen den Gänsebub mit seinen Gänsen am Bache (Juli); im August schläft der Landmann bei seiner Sense oder schlürft kühlen Trunk aus dem Laufbrunnen; aber der September mit seinen Nebeln führt schon in das Zimmer des Arztes, während draußen eine Ziege gemolken wird — ein Rebusrätsel. Schon bringt das Oktober-Vollbild den ersten Ausblick ins kommende Jahr; denn die Wintersaat wird in das frischgepflügte Feld eingestreut, und auf dem Randbilde wird mit Netzen und mit Hilfe des Falken den Zugvögeln nachgestellt. Im November werden die Schweine in den Eichenhain hinausgetrieben, und die Hirten unterstützen mit Knitteln und Stangen das Fallen der Eicheln und gedenken der kommenden fetten Schinken, während die Treibjagd auf dem freien Gefilde am Waldrande näheren Genuß verspricht; ein nächtlicher Fackelzug unten auf dem Monatsblatte gemahnt an die Martinsfeier. Das Dezember-

Vollbild endlich zeigt das Ende einer Wildschweinjagd; das erlegte Tier liegt da, von der aufgeregten Meute umdrängt, und auf den Hornruf kommen die entfernteren Jäger durch den entblätterten Wald zur Lichtung; und das Schluß-Randbild zeigt die Vorbereitungen zum saftigen Wildschweinbraten, den hat, der wird immer seltener im alles verwischenden, alles verflachenden Leben der Stadt: Wunderseliger Mann, welcher der Stadt entfloh!

Der Kalendermaler des Breviarium Grimani unternimmt es, zu dieser Flucht wenigstens im Geiste und im Bilde zu verhelfen, und läßt den segnenden und erleuchtenden Sohn



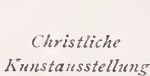
WALDEMAR KOLMSPERGER ENTWURF FÜR EIN GEMÄLDE AN EINER KIRCHENFASSADE
Christliche Kunstausstellung in Wien 1905

sich die Jäger weidlich verdient haben (siehe das beigegebene Kalender-Schriftbild S. 87). Von all diesen kalendermäßigen Wandlungen draußen im Freien, und erst gar von den unzähligen würzenden Einzelheiten, ahnt und merkt der Städter nicht viel, an den auf jedem Bilde die turmreichen Städte und die stolzen Burgen gemahnen, meist nur fernab sichtbar in blendendem Scheinlichte. Dort gibt es wohl einen geschriebenen oder gedruckten Kalender, — vielleicht auch das nicht einmal, höchstens ein Taschenkalenderchen im Portemonnaie für allerhand Notfälle — aber der Kalender des Lebens, wo jeder Tag sein persönliches Gesicht und seinen Mond und seinen Heiligen Gottes im eilenden Zeitwagen Städtern wie Landleuten den Weg weisen durch das geistliche und zeitliche Leben; und malte der Maler für den Papst, dann mochte die Tiara auf dem Haupte des Erlösers ihn von Tag zu Tag und von Monat zu Monat daran erinnern sollen, daß er dessen Stellvertreter auf Erden sei und dementsprechend zu handeln habe.

Gar bedeutsam folgt auf die Kalenderbilder als Übergang zum eigentlichen Brevier das Vollbild der »Erwartung«; in der Nähe einer wilden Felsgruppe — fern im Hintergrunde eine Stadt und Gebirge — umsteht viel Volk einen hervorgewachsenen Felsen, auf dessen grünbedeckter Höhe eine Eiche steht (della

HEINRICH WADERE
FIRMUNGSMEDAILLE

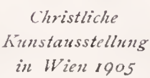



Christliche Kunstausstellung in Wien 1905



HEINRICH WADERE
FIRMUNGSMEDAILLE




Christliche Kunstausstellung in Wien 1905



Rovere! Papst Sixtus IV. gehörte der Familie della Rovere an, in deren Wappen ein Eichbaum; neben der Eiche des Bildes steht noch eine jüngere Eiche; sollte das eine versteckte Anspielung auf den beginnenden Nepotismus sein?); alle schauen gen Himmel empor, wo der segnende Heiland, auf dem Haupte wieder die Tiara und in der Linken die kreuztragende Weltkugel, erscheint; und aus dem Munde mehrerer kommen spruchbandartig in goldener Schrift die Worte: »Obsecramus te, Domine, mitte quem missurus es!«, während andere nur ein begleitendes »O, o, o!« haben. War auch dies vielleicht ein empfundenes »Sende deinen Geist, o Herr!« für den Papst?

Bei den Kalender-Vollbildern tritt die Umrahmung — ein schlichter gotischer, am oberen Rande kunstvoller ausgearbeiteter und nur hie und da auch seitwärts in reichere Architektur sich entfaltender Goldrahmen — gegen das Farbenbild sehr zurück. Bei den Schriftblättern des Kalenders aber ist die umrahmende Goldarchitektur reicher und breiter gestaltet. Im oberen Rande treten je zwei Tierkreiszeichen farbig hervor; das zweite wiederholt sich je im folgenden Schriftblatte als erstes, also z. B. Januar: Steinbock und Wassermann, — Februar: Wassermann und Fische, — März: Fische und Widder usw. Die senkrechten Rahmenteile breiten sich zu vielgestaltigen Bogendurchblicken mit Türmchen und Fialen, Pilastern und Wandflächen aus und zeigen allerlei plastisches, d. h. in der Goldmalerei plastisch erscheinendes Bildwerk, bald in Relief bald in freistehenden, gegen die Durchblicke sich abhebenden Statuen. Diese Darstellungen beziehen sich auf die Monatsfeste und zwar vorzugsweise auf die Tage, die durch rote Schrift im Kalender kenntlich gemacht sind; so zeigt das S. 87 beigegebene Dezember-Schriftbild den h. Nikolaus, St. Eligius, St. Ambrosius, ein Reliefbild zu Mariä Empfängnis, die h. Lucia, den Apostel Thomas, Geburt Christi (Relief), St. Stephanus, St. Johannes und eine Darstellung des Kindermordes zu Bethlehem (Relief); außer diesen



HEINRICH WADERE
PRIESTERWEIHE-
MEDAILLE



Christliche Kunstausstellung in Wien 1905

Tagen ist nur noch der 31. Dezember, St. Silvester, mit roter Schrift geschrieben, aber er hat keine entsprechende Darstellung gefunden. Bei dem Dezember-Schriftbild macht sich die bereits erwähnte Verschmelzung von Formen der Gotik und der Renaissance recht bemerkbar.

Im eigentlichen Brevier, zu dem das oben beschriebene Erwartungs-Vollbild »Mitte, quem missurus es« den Übergang bildet, erscheint die Architektur, die das Farbenbild meist ziemlich ausgedehnt in Goldmalerei umgibt, und in die nur hie und da farbige Malereien hinter den Durchblicken eingefügt sind, einen mehr oder minder reichen Bestandteil des ganzen Bildes. Das Mittelbild wird durch die umgebenden Darstellungen, wo solche angebracht sind, bald vervollständigt, bald vorbildlich erläutert. So ist die Darstellung der Kreuzigung, wo die Kreuze Christi und der beiden Schächer sehr wirksam hoch in die dunkle Luft emporragen, von den übrigen dreizehn Stationsbildern in Reliefbildern umgeben, die in Goldmalerei wiedergegeben sind.

Neben dem Bilde des Abendmahles (Fußwaschung) hingegen sieht man — diesmal farbig in die Architekturen oder vielmehr hinter deren Durchblicken angebracht — die Israeliten, das Manna empfangend, eine Anbetung des h. Altarssakramentes u. a. Die hier S. 85 beigegebene Tafel 645, auf der drei Szenen des Leidens Christi zu einem Bilde vereinigt sind, zeigt gleich einigen anderen eine ganz verschiedene Umgebung; der goldgetönte Grund, in den, wie in einen Passepartout, das Mittelbild geschmackvoll eingesetzt ist, erscheint gleichsam bestreut mit blutfarbenen Rosen und Rosenknospen, zwischen denen sich Schmetterlinge und Raupen (sog. Spanner), unten sogar eine Schnecke bewegen; die geöffneten Rosen zeigen in ihrer Mitte eine große weiße Perle; die Schmetterlinge haben die Flügel teils weit geöffnet, teils zusammengelegt; das Plastische und zugleich fast Zufällige der Bestreuung ist besonders dadurch erhöht, daß die einzelnen Blumen und Insekten auf den Hintergrund ihre Schatten werfen.



HEINRICH WADERE
EHEMEDAILLE



Christliche Kunstausstellung in Wien 1905



RUDOLF HARRACH
Ausstellung in Wien 1905

Die Malereien der Brevierbilder, namentlich die der Mittelbilder, sind vielfach in der Komposition wie in der Ausführung merklich schwächer als die der Kalenderbilder; von diesen letzteren sind ja auch manche nicht frei von Flüchtigkeiten und Sonderbarkeiten in der Zeichnung, aber bei ihnen wird der Gesamteindruck durch die kleinen Einzelmängel nicht gestört. Bei den Brevierbildern ist das weit mehr der Fall; manche müssen als gezwungen, andere geradezu als uninteressant bezeichnet werden. Manche Mittelbilder vereinigen zeitlich auseinanderliegende Begebenheiten zu einem Bilde; manchmal geschieht das durch Teilung des Bildes in verschiedene Zonen, manchmal in geradezu verwirrender Weise. So sind z. B. auf Tafel 615 nicht weniger als sechs, oder gar mehr, Szenen aus dem Leben Davids auf eine breite Straße und in die Fenster und Türen der angrenzenden Häuser zusammengedrängt. Weit geschickter ist die Zusammenfassung verschiedener Szenen in dem hier S. 85 beigegebenen Bilde, Tafel 645, angeordnet: im Vordergrunde in der Säulenhalle die Verhöhnung Christi; auf der Plattform über der Freitreppe des Palastes in italienischer, eigentlich Florentiner Renaissance Pilatus, das »Ecce homo« aussprechend, endlich weiterab im Freien auf strauchumgebener Bodenerhöhung gegenüber einem turmartigen Gebäude fast Nürnberger Art die Kreuzigung (kein Schächer) und zwar der Moment, wo der Kriegsknecht den Schwamm mit Galle und Essig zum Trinken darreicht; auch im einzelnen bietet da Bild viel Beachtenswertes. Überhaupt sind auch die Brevierbilder eine reiche Quelle für vielseitiges Studium, und es sollten sich namentlich die angehenden christlichen Künstler recht in dieses Studium versenken. Schon die vielen Rätsel, die ihnen da ent gegentreten, und die ihnen ein tüchtiger Theologe, Bibel- und Legendenkenner gern lösen wird, können ihnen zu Wegzeigern auf dem eingeschlagenen Wege werden und sie dahin führen, in ihren religiösen Bildern nicht nur fromme oder gar übersüße Ge sichter, sondern große und reiche, von alters her gewährleistete Ideen zur Anschauung zu bringen. Wieder anderer Art sind die Schrift blätter des Breviers. Bei ihnen fällt, da di Initialen meist klein und schlicht gehalte sind, das künstlerische Gewicht im wesent lichen auf die Randleisten, die teils figür liche, teils ornamentale, teils naturalistisc gehaltene, teils sogar kalligraphische sind Jede dieser Arten bietet mehr oder minde Vortreffliches; aber vielfach sind mannigfaltig Dinge miteinander verknüpft. Über die Vor liebe für Raupen (besonders die sogenannte Spanner), Schmetterlinge und Schnecke könnte man sich wundern. Die Blumen un Früchte erscheinen teils wie hingestreut — zwischen ihnen kriechen die Insekten herum — teils zu Girlanden verbunden; im letztere Falle treten sie vielfach mit Ornamentalem i Verbindung. Die Bibliothek des Kgl. Gym nasiums zu Düsseldorf besitzt ein sehr schöne französisches Livre d'heures; die Randleiste darin, die die Seiten teils ganz, teils zu Drei viertel, teils zur Hälfte, teils zu einem Vierte umrahmen, stimmen mit dem Naturalistische des Breviarium Grimani, in schwächerer Aus führung, so sehr überein, daß irgend welch Beziehung für zweifellos gelten muß. Di Schriftbänder mißfallen meist durch das Frag mentarische (AVE MARIA GRAC u. ähnl.) einzelne sind ganz unverständlich; dies Frag mentarische zeigt sich auch bei manche ornamentalen Leisten. Die kleinen figü lichen farbigen Bildchen in manchen Rand leisten erinnern lebhaft an die Fußbildche der Kalender-Schriftblätter. Vereinzelt bringe die Leisten allerhand Gerät: kirchliche Ge fäße, Rüstungsteile, Stoffmuster, auch hübsc in Etageren geordnete Delfter Fayencestück Ein Zusammenhang zwischen Seiteninha und Randleiste dürfte kaum irgendwo festzu stellen sein. Als ein Mangel muß es auc angesehen werden, daß sich manche Leiste ganz identisch oder zum Verwechseln ähn

lich allzusehr wiederholen. Wo daher Fleiß und Sorgsamkeit der Ausführung und Farbenwahl diesen Mangel nicht ausgleichen, kann der Gedanke an Eile oder Flüchtigkeit nicht wohl verdrängt werden. Die hier beigegebenen Leisten nebst der Umrahmung von Taf. 645 (S. 90 bis 92) werden eine Vorstellung von diesem ganzen Teile des Buchschmuckes geben können. So weit freilich auch diese Seite des Kunstwerkes von den formvollendeten, die Schrift harmonisch, herrlichstrahlend und doch bescheiden umspinnenden Randverzierungen jener flandrischen und burgundisch-französischen Miniatur-Werke entfernt bleibt, so gibt's doch auch hier vielerlei zu gewinnen für den Künstler und kunstgewerblichen Schöpfer, ja auch für den Archäologen und Kulturhistoriker.

Ich kehre zum Anfang zurück. All das im vorstehenden Berührte und Angedeutete war bisher wie in einem Märchen-Schatzhause so gut wie verborgen und verschlossen. Das »Berg Semli, tu dich auf!« haben unter den Auspizien der italienischen Regierung und unter der Beihilfe des Bibliothekdirektors S. Morpurgo der Herausgeber Scato de Vries und die mutigen Verleger A. W. Sijthoff und Karl W. Hiersemann gesprochen. Die Schatzkammern liegen offen. An den Gelehrten, an den Künstlern und Kunsthandwerkern, an der Welt ist es nun, die dargebotenen Schätze zu heben und zu wucherndem Wirken anzulegen und auszubeuten, Ideen und Formen und Anregungen daraus zu schöpfen. Und wo der zwar an sich nicht unangemessene, aber namentlich die Kasse der Vorgenannten allzuschwer belastende Preis diesem Schöpfen hindernd in den Weg treten könnte, da ist es eine Pflicht derer, die die Mittel haben, vor allem der öffentlichen Institute, durch bereitwillige Anschaffung und das Gestatten freier Benutzung einzutreten, dabei aber den kleinlichen Gedanken fallen zu lassen, als sei es genug, wenn in einer großen Stadt ein einziges Exemplar vorhanden und mehr oder minder zugänglich sei. Solch verdienstvolle Unternehmungen verpflichten zu materieller Schadloshaltung und Unterstützung, und wer diese pflichtwidrig versagt, hilft den Mut dazu lähmen und zerstören. Und doch ruft die Vervollkommnung der Photographie und des Farbendrucks, die selber durch solche Unternehmungen wachsen möchte, laut genug, daß der Mut und die Zuversicht wachsen und um sich greifen müsse. Und gerade heute und gerade für die Kunst sind solche aus früheren Zeiten schöpfende Unternehmungen heilsam und notwendig; denn wohl niemals ist unter den angehenden Künstlern der Trieb verbreiteter und gefährlicher gewesen, undankbar mit dem Weben und Wirken der Vergangenheit zu brechen und, von Dünkel aufgebläht, in eine ziellose Zukunft hineinzuwüsten.

Bone



RUDOLF HARRACH ENTWURF ZU EINER MONSTRANZ
Christliche Kunstausstellung in Wien 1905

IX. INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG IN MÜNCHEN 1905

Von FRANZ WOLTER

(Fortsetzung)



MAX DASIO
HL. SEBASTIAN
Ausstellung in Wien 1905

Je eingehender man die Werke der fremden Künstler betrachtet, desto mehr verliert man den Glauben an eine allgemein gültige internationale Kunst. Es gibt wohl hie und da gemeinsame Berührungspunkte und Übereinklänge, aber es treten auch sofort scharfe Unterschiede hervor, die von tiefinnerlicher Bedeutung sind, die vorzugsweise in der Besonderheit des nationalen Wesens beruht. Gerade in der Betonung dieses Wesens sehen wir, daß es die höchste Aufgabe der Kunst ist, dem nationalen Empfinden zu entsprechen. Die Quelle aber, aus welcher diese nationale Eigenart strömt, ist das Volkstümliche, das jeder Kunst ihren inneren Wert verleiht. Die Kräfte, welche die Kunst stets verjüngen, werden nur im Volke der Heimat erzeugt und man kann kühn behaupten, daß noch niemals ein Künstler in einer fremden Sprache groß geworden. So sehr daher einerseits die fremde Kunst auf die unserige fruchtbar gewirkt haben kann, so schädlich wurde sie anderseits, als gar zu oft und intensiv von jugendlichen Literaten die fremde Kunst der deutschen zum Vorbild errichtet wurde. Es lassen sich zwischen beiden nicht einmal Parallelen ziehen; will man heimischer und fremder Kunst gerecht werden, so muß man die ausgesprochenen und unausgesprochen gebliebenen Absichten betrachten, von denen die verschiedenen Volkscharaktere ausgehen. Will man dann Unterschiede machen, so kommt die deutsche Kunst, auch bei objektivster Betrachtung nicht zu kurz. So braucht man nicht lange, um zu erkennen, mit welch souveräner Sicherheit die Franzosen zeichnen und malen können, was einer guten Tradition zuzuschreiben ist. Sie sind auch geschickter als ein Deutscher; aber wie dieser die Natur sieht, sie durchdringt, durchdenkt mit einem weichen und reichen Gemüt, das geht der welschen Kunst ab, sie ist dazu viel zu temperamentvoll, äußerlich lebendig, prickelnd, reizvoll und unterhaltend; das alles ist dem Deutschen fremder. Und doch war die französische Kunst nicht immer so; m denke an die gotische Epoche und an uns noch erinnerliche Schule von Barbiz und Fontainebleau.

Große Anstrengungen, ihr Bestes zu biet haben nicht alle Länder gemacht; wir könn einen klaren Überblick über ausländis Kunst hier in München doch nicht erlang denn es wird zu viel Handelsware geschic wogegen man es den Deutschen sehr ü nimmt, wenn sie solcherlei zur Ausstellu senden. Gerade in dem größeren Sale Franzosen wimmelt es von billigen Sach Und wie kommen wir Deutsche dazu, ausländischen Kitsch, der in mancher H sicht bei uns noch besser ist, Propaganda machen? Hier, wo die einheimischen echt Künstler noch nicht verstanden und de Werke nicht gekauft werden! Warum s denn immer deutsche Kraft und deuts Gutmütigkeit sich freiwillig vor den Trium wagen einer im Niedergang befindlich Kunst und Kultur spannen, während bei u die Künstler die mäßigsten Preise für il Werke erzielen. Die berühmten Franzos Raffaeli, du Gardin, Mousset, Ro Chubas, Besnard, Rob. Fleury, Ca rière, Blanche, Béraud, L'Hermit haben heuer nur ihre Visitkarten abgegeb Ein wenig besser, doch auch skizzenhaft u sehr billig zusammengestrichen ist die M kerade von Louis Simon. Vortreffl dagegen ist das einfache, ausdrucksvolle Bi nis von Albert Laurens. Jules Lefèbv erscheint recht flau, und Bouguerau, Maler des zweiten Kaiserreiches, malt n immer seine zuckersüßen Mädchen, das E zücken aller Gymnasiasten, und stets m der bekannte Amor mit schön frisiert Köpfchen dabei sein. Und doch, ist schli lich Bouguerau um so viel schlechter Greuze? Nach vielem Schwarzbrot ka man auch einmal ein Stück Kuchen genieß

Gegen solche Kunst ist freilich die Schweizer herb, hart und fast grausam, a es steckt Kraft in der Rasse, nicht in ganzen zwar, denn neben der feierlichs Größe thront auch der fröhliche Dilettan mus, entweder in buntem Bilderbogenstil o in einer verschwommenen Soßigkeit. Künstler, der es versteht, aus dem Vollen schöpfen, der noch unverbrauchte Kraft z Edelsten der Kunst, der Monumentalmale in sich trägt, ist Ferdinand Hodler. S großes, als Wandmalerei erdachtes Werk hört eigentlich nicht auf einen modern Kunstmarkt. Dieser Rückzug der Krie von Marignan will anders betrachtet sein,



PAUL BECKERT PORTRÄT DER FÜRSTIN RADZIWILL

angemessener Höhe in feierlicher Architektur. Hodler hat ganz bedeutende Fortschritte gemacht, es haften ihm zwar noch viele Mängel an, aber er wird sie noch überwinden, dafür bürgt sein zielbewußtes Wollen. Mehr Routine als Maler besitzt Giron, der mit dem umfangreichsten Bilde der ganzen Internationalen vertreten ist. Das »Schwingfest« der Turner im Berner Oberland enthält eine Unsumme des Fleißes, der Geduld und Ausdauer, jede einzelne Figur für sich genommen ist tadellos, auch die Landschaft, die weite schneebedeckte Alpenkette, aber es fehlt dem Bilde an innerer Naturwahrheit, es fehlt an Trennung der Luft und Unterordnung der Details, es ist eine mühsame Arbeit, welcher die Logik fehlt. Ein origineller Maler ist Albert Welti, der als Böcklinschüler seinen eigenen Weg trotzdem geht und sich eine Urwüchsigkeit bewahrt hat, welche an die primitivsten altdeutschen Meister erinnert. Nur erinnert, denn diese Alten waren nicht nervös, sie hatten keine durch moderne Hast angegriffene Gesundheit, hatten klare, scharfe Augen, die keinen Nebelschleier sahen, und besaßen, weil sie in einer lebensfähigen Tradition lebten, einen Geschmack, der dem der Griechen gleichkam. Dann lernten sie in Meisterwerkstätten handwerkliche Geschicklichkeit und das Verwerten des Materials. Solcher Künstler bedarf es heute, die noch unverbrauchte Menschen sind, die gleich Welti naiv wie Kinder und aufnahmefähig wie diese sind, an klaren Farben mehr Freude empfinden als an zerstörten. Nur darf dies nicht zu weit gehen wie bei Amiet, der knallrot neben sattgrün streicht, das kann am Ende Jeder, oder wie Giacometti, welcher im »Oktober« einen japanischen Bilderbogen zehnfach vergrößert wiedergibt. Daß die technische Art Segantinis Nachahmung finden würde, war ja vorauszusehen, und wir finden schon in der Schweiz den Anfang, der seinen Höhepunkt in Italien erreicht.

Es zeigt von geringer Selbständigkeit der Maler, wenn sie nur die äußerliche Mache eines Großen nachahmen. Die Technik eines solchen liegt in der persönlichen Auffassung des malerischen Sehens. Das rein Äußerliche mag schließlich noch nachzuahmen sein, jedoch wird jeder Kenner den Mangel des Unmittelbaren, des geistreichen, unnachahmlichen Könnens bald herausfinden. Und so ergeht es dem Beschauer vor all diesen Bildern nach Segantinischen Rezepten, das sind die äußerlichen, strichelnden Farbflecke, welche das Flimmern von Luft und Licht erwirken sollen, aber es ist kein inneres Empfinden dabei. C. Fornara, G. Ciardi, Previati sind hierfür die bezeichnendsten Beispiele. Letzterer erreichte aber wenigstens in seiner »Madonna unter Lilien« eine Lieblichkeit, die man nur bei Frühitalienern findet. Auch Longoni hat Selbstempfundenes in seine Frühlingslandschaft »natura in festa« hineingetragen,



PAUL PECKERT PORTRÄT DER KAISERIN AUGUSTA VIKTORIA

und der in München lebende Hieron. Cairati hat durch seinen Aufenthalt in Bayern ein gut Teil deutscher Eigenart angenommen. Obgleich seine Motive aus dem Süden stammen, sind sie ernster und von tieferem Gehalt und nehmen schon allein deshalb für sich ein. Eine flotte und frische Arbeit ist die Gebirgslandschaft mit Hirten im Frühling von Delleani; Giuseppe Ciardi zaubert sogar ein ganzes Blütenmeer hervor, in duftigen Glanz getaucht. Von Guglielmo Ciardi fesseln die silbrig schimmernden Lagunen von Venedig. Von größeren Marinebildern sind noch zu nennen: Cavaleri »Untergehende Sonne am Meer«, Fragiacomos grünlich gehaltene See und Cavaleris »Marine«. Ein Reigen junger Mädchen »Lenz« von Simi ist fleißig gezeichnet und eine ehrliche Arbeit, aber der Künstler brachte keine Beweglichkeit, kein frisch pulsierendes Leben in sein Bild. Die besten Bildnisse der Italiener sind die Damen in Schwarz von Mancini und Grosso. Beide Maler haben viel von französischer Kunst übernommen und sind auch Einflüsse Munkácsys bemerkbar. Ganz auffallend ist dieser Einfluß bei Grosso, dessen Werk »Die heilige Familie« in Komposition und Technik an den franco-ungarischen Maler erinnert. (Schluß folgt)

BERLINER KUNSTBRIEF

Von Dr. H. SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

Herbst 1905

Die Berliner Kunstsalons machen uns in einer kaum zu bewältigenden Fülle bekannt sowohl mit dem stets neu zuwachsenden jungen Künstlervolke, als auch mit Älteren, an die man sich gern erinnern läßt. Der Salon Schulte hält sich bisher vorwiegend an das Ältere, will jedoch in der nächsten Zeit noch mehr beidem gerecht werden. Aus den mehreren Serien, die dort seit unserem letzten Kunstbriefe zu sehen waren, verdient eine Voranstellung der vor kurzem verstorbene, zuletzt in Scheveningen lebende Niederländer Christoffle Bisschop, geboren 1828, bekannt durch Genrebilder mit kräftigen Farbenharmonien und intimer Beobachtung momentaner Lichtwirkungen. Ein gutes Interieur »Am Spiegel« war diesmal zu sehen. Unter den sonstigen Älteren sind manche, die wir in unserem Berichte über die gegenwärtige Landschaftsausstellung behandeln, wie Steffan und Munthe, Schuch (mit besonders wertvollen Stilleben) und Sperl. Außerdem werden wir erinnert an den Gründer einer Malerakademie in Cleve, B. C. Koekkoek (1803—1862); er ist hier mit einem »Winters Ende« vertreten. Von Lebenden sehen wir wieder die harmonischen Buntheiten der Bilder F. Pradillas und die lieblichen Biedermeiereien A. Hengelers; dazu Landschaften von anderen gut Bekannten, wie eine heitere Figurenlandschaft von J. Scheurenberg und eine Herbstlandschaft von G. v. Canal.

Diesen Älteren gegenüber stehen einige noch weniger Bekannte. Mit italienischen Landschaften sind G. Döring und besonders L. Steiner vertreten. Eine Mischung älterer Weise mit modernem Pleinair findet sich in einer Landschaft von A. Flamm »Bei Ariccia«. Sonnige Blicke in die Mark malt A. Loges; Interesse für Studien von Bäumen, von Abhängen und dergl. zeigen die schlichten Landschaften von W. Koch. Die Wiedergabe des Schnees ist von einem hier bereits bekannten Vertreter des »jungen Schwedens», von G. A. Fjaestad anziehend bewältigt. Sein »Wintermorgen« hat allerdings moderne Flachheit, ist aber bemerkenswert als ein Experiment mit Weiß und Grünlich. Ein Seitenstück dazu, in Weiß und Blau, ist der »Neuschnee« von E. Liebermann (Münchener Arbeit von 1905).

Bei Schulte lernen wir weiterhin städtische Architekturbilder kennen von J. Terris, dessen Bilder von Häusern am Wasser durch ihre rötliche und weiche Färbung auffallen, sowie ein Marktbild von C. v. Merode, dessen dicke Luft sich in einer beachtenswerten

Weise nach rückwärts abstuft. Andere Landschaften kennzeichnen jene Flächigkeit einer modernen Richtung, welche den Eindruck erweckt, als müssten sie Lithographien sein; so die von E. Gentzel und von E. Proch. Bemerkenswerter als die gemalten Porträts von N. Bachmann sind die Porträtplastiken von J. Limburg; neben Reliefs und einer Büste des Malers J. Gentz ist eine solche vom Papst Pius X. da, die sympathisch wirkt, aber doch der vorgenannten nachstehen dürfte. Mannigfache Exlibris von P. Telemann schließen diese Serien ab.

Zuletzt kam hier der »Münchener Aquarellistenverein«. Keiner von seinen Vertretern ungewöhnlich, doch wohl alle anerkennenswert! M. E. Giese steht voran; seine »Windmühle«, sein »Roter Turm in Wollin«, sowie Flußbilder machen einem die Stimmung jener Gegend gut anschaulich. Von F. Hellingrath sind hübsche Bilder aus der Ampergegend da. Den in gutem Sinne flächig gearbeiteten Bildern von J. W. Hertling begegnet man gerne wieder; hier hat er »Aus der fränkischen Schweiz« und dergl. mehr. Neben K. Itschner und M. Kleditzsch finden eine »Hammerschmiede« und ein guter »Herbstwind« von R. Koeselitz mit Recht eine Anerkennung als frisch und kernig. H. Kreyssig scheint die Koloristik als Selbstzweck zu betreiben. Hundebilder von P. Leuteritz und einiges von dem allbekannten R. Reinicke schließen die Gruppe heiter ab.

Eine unscheinbare, aber besonders würdige Ausbeute aus diesen verschiedentlichen Vorführungen war der Maler K. Leipold, in dem anscheinend nicht leicht zu findenden wasserkantigen Orte Wewelsfleth. Eine Marschlandschaft und ein Markdorf im Winter sind von einer guten Charakteristik; das letztere eine besonders glückliche Darstellung trüber Luft. Denselben Maler finden wir in einem Lokale, das sich erst allmählich zu einem Kunstsalon herausbildet: in der Keramischen Kunstwerkstatt Mutz. Die Pointe der jetzigen Bildersammlung von Mutz scheint die ungarische Porträtmalerin Mela Müller zu sein. Ihre Geschicklichkeit, ein Gesicht typisch zu charakterisieren, leidet allerdings unter der Sucht nach mystischen Kitschen. Abgesehen davon, daß wir hier ein altes Unglücksbild, »Erdenwallen« von Emmerich, zu sehen bekommen, lernen wir in dem Berliner W. Becker einen Künstler kennen, der ebenfalls zwischen der Geschicklichkeit der Darstellung und dem Haschen nach Besonderheiten in der Mitte steht. Seine Themen scheinen hauptsächlich als Mittel zum Zwecke, wuchtig schwere Farben anzubringen, ausgewählt zu sein. Sturmszenen wiegen vor; die geballten Gipfel und Wolken gehören zu des Künstlers Eigenart.

Auch die Plastik wird bei Mutz nicht vergessen. K. Starck (geb. 1866) ist bereits bekannt; mehrere wertvolle Bronzeplaketten bringen ihn uns wieder nahe. H. Hundrieser d. Ä. stellt Aktstatuen aus. E. Barlach, ich glaube aus Wedel im Holsteinischen, zeigt Kleinplastiken, einen Wandbrunnen, und speziell keramische Reliefs, unter denen das Porträt des Hamburger Direktors J. Brinckmann besondere Schätzung verdient. Eben dieser Brinckmann hat auch das Verdienst, die von uns bereits erwähnten Mutzkeramiken angeregt zu haben.

Am schwersten folgt man den einander ablösenden Ausstellungen Unbekannter in dem Warenhause Wertheim nach. Anfangs August gab es zunächst einige Deutsche. R. Pietsch aus Grünwald ist geschickt in der Darstellung des Vorfrühlings und des Morgens, und



PAUL BECKERT PORTRÄT DES KAISERS WILHELM II.

noch mehr in der von Bergabhängen, von Zweigen und Blättern; in letzterer Beziehung verdient sein »Bergherbst« dauernde Beachtung. Der Hamburger E. Eitner bringt duftige Bilder »Nacht«, »Bach im Winter« u. a. Sein Gemälde einer Frau mit Kind scheint uns besser zu sein als die an W. Trübner erinnernden Köpfe im Grünen von dem Frankfurter E. Bandel, bei dem das Können noch merklich hinter dem Wollen zurückbleibt. Neben dem Brüsseler A. Jamar mit seinen Interieurs und dergl. fielen diesmal zwei tschechische Prager Künstler auf: R. Bém und A. Slavicek.

Ende August zog dort eine Schar von jungen Wienern ein; nichts Hochragendes, einiges Selbständige. Den Österreichern schließen sich noch der Düsseldorfer J. Bretz und der Münchener P. P. Müller an.

Der Salon Cassirer huldigt nach wie vor insbesondere den modernen Franzosen und unterrichtet uns von neuem speziell über den Wirkungskreis von E. Manet. Daneben gibt es eine prächtige Dame mit Sonnenschirm von Segantini, bei der allerdings das optische Interesse über dem szenischen steht. Unter den Deutschen sehen wir hier gerne wieder den bereits anerkannten



PAUL BECKERT — DIE LETZTE UNTERSCHRIFT WILHELMS I.

Stillebenmaler R. Breyer in München (geboren 1866); namentlich Gefässe in sehr hellen Tönen sind von ihm gemalt. Sodann aber macht uns dieser Salon bekannt mit einer jüngeren Malerin Herta Arendt, deren Gärten samt einem Interieur und einer Stadtansicht mit Fluß als kühne Impressionen Beachtung verdienen.

Nachdem Keller & Reiner die Sonderausstellung eines jungen tschechischen Zeichners und Bildners, des 1872 geborenen F. Bilek, gebracht hatten, der verschiedentliche Christusphantasien und dergl. vorführte, umgeben uns jetzt mehrfache kleinere Bildergruppen. Am meisten tritt dabei hervor Anna Jenny Charlotte Freiin von Grotthuß aus Dresden. Ihre Stärke sind Baumstudien, zumeist aus den Ostseeländern. Unscheinbarer treten »Graphische Originalarbeiten Züricher Künstlerinnen« auf. Lithographien des Karlsruher Künstlerbundes seien kurz erwähnt. Als einzelne lernen wir kennen R. Pichler mit sympathisch stillen, fast nur in grünen Tönen lebenden Landschaften und C. Obst mit Seitenstücken dazu in hellem Gelb und Orange. Weiterhin fällt P. Folkerts mit Segelbooten von Norderney und ähnlichen Stücken auf.

Hier erfreut man sich auch an älteren, wie z. B. an dem jetzt in Rom wirkenden Schlesier P. Höcker (geb. 1854), dessen »Resignation und Zuversicht« seinen durch malerisch gute figürliche Szenen verdienten Ruhm bestätigt, und an dem jetzt in Karlsruhe wirkenden Bayern F. Fehr (geb. 1862), von dem wir einen »Spaziergang« finden. Durch nordische Mythologien ist bekannt H. Hendrich (geb. 1856); seine nun ausgestellte »Iris« zählt wohl am ehesten zu den Farbenexperimenten. Hierher mag auch der an L. v. Hoffmann erinnernde A. Johnson gehören. Dazu kommen noch die Reflexkünste in Gartenbildern von Hans Busse.

ZU UNSEREN BILDERN

Papst Pius X. ist schon mehrfach gemalt worden. Von den bisher bekannt gewordenen Bildnissen ist jenes von Paul Beckert, das wir in Mezzotinto als Sonderbeilage bringen, ohne Frage eines der hervorragendsten; es unterscheidet sich von allen anderen durch eine ideale und über den Rahmen eines Porträts hinausgehende Auffassung, welche dem Wesen des Papsttums und der Charakterrichtung des hl. Vaters durchaus entspricht. Beim Studium des Antlitzes Pius X. stieg dem Künstler offenbar jenes bezeichnende Wort des Papstes in der Errinnerung auf: »Instaurare omnia in Christo,« alles in Christus erneuern. Und wenn der hohe Porträtierte, seiner inneren Stimmung unwillkürlich folgend, die Augen erhob und himmelwärts blickte, so kam dem porträtierenden Maler die Stelle des 120. Psalmes in den Sinn: »Ich hebe meine Augen zu den Bergen, von welchen mir Hilfe kommt.« Dieser Stimmung Rechnung tragend, erhob der Künstler das Porträt zu einem bedeutsamen Bild, dessen Inhalt in der farbigen Haltung — die Lichtgestalt des Papstes vor den über St. Peter dräuenden Gewitterwolken — passend zur Versinnlichung gelangt. Der Künstler hielt im Antlitz des Papstes jenen Ausdruck fest, der sich einstellt, wenn der hl. Vater sich von außen ungestört seinem Nachdenken hingibt. — Das Bild existiert in zwei Exemplaren, von denen eines im Besitz Sr. Eminenz des Kardinals Kopp, das andere im Besitz des hl. Vaters selbst ist.

Die Bildnisse des Kaisers Wilhelm II. und der Kaiserin Augusta Viktoria malte der Künstler 1889—90 nach dem Leben für den preußischen Staat; ursprünglich für die Nationalgalerie bestimmt, befinden sie sich jetzt im Festsaal des Kgl. Kultusministeriums in Berlin. Das Kaiserporträt fand den wärmsten Beifall F. v. Lenbachs, der sich auch in Gegenwart des Kaisers dahin aussprach, es sei sehr mit Charakter gemalt. Der Kaiser trägt, wie er selbst anordnete, den Kommandostab. Die Toilette der Kaiserin (im Samtkleid) wurde ebenfalls auf ihren eigenen Wunsch gewählt. Die Kaiserin hatte seinerzeit die Absicht, dieses Porträt als ihr offizielles Bildnis auf die Weltausstellung nach Chicago zu schicken. — Das Porträt der Fürstin Radziwill ist 1889 gemalt. Auf dem Bild hier nebenan sehen wir außer dem Fürsten Bismarck die Porträts der behandelnden Aerzte und am Kopfende jenes des Garderobe-Intendanten.

Die schönen Medaillen von H. Wadere und M. Dasio auf S. 86—87 und 96 sind von der Firma Pöllath (G. Hitl) in Schrobenhausen ausgeführt, welche eine Sammlung von Medaillen zeitgenössischer Künstler herausgibt.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer; Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.

DÜSSELDORFER KUNSTBERICHTE

1. Die Sommerausstellungen

Nach dem bewegten Frühsommerleben auf dem Gebiete der Kunst (in diesem Jahre Achenbach-Ausstellung, Pfingstausstellung, Niederrheinisches Musikfest, Goethe-Festspiele) beginnt um den 1. Juli die stille Zeit in Düsseldorf, wie in vielen »Großstädten«. Die Einheimischen fliegen aus, die Fremden aber haben es trotz der beiden großen Ausstellungen noch nicht genug gelernt, Düsseldorf so, wie etwa München, als Kunststadt in ihre Sommerreisepläne hineinzuziehen. Das ist schade; denn Düsseldorf, die Gartenstadt, ist im Sommerkleide so schön. Es hat seine schönen Straßen, seine hervorragenden Geschäftsauslagen; es hat seine Denkmäler, deren Zahl wächst, wenn auch glücklicherweise mit Maß — jetzt ist ein Denkmal zu Ehren des Fürsten Leopold von Hohenzollern im Werke —; es hat seinen Hofgarten mit all den anheimelnden Reizen und seltenen Bäumen; es hat seine gefällige, viel zu wenig bekannte und besuchte Umgebung mit bachdurchrieselten Waldtälern und weiten Ausblicken in die gesegnete rheinische Tiefebene, auf die Türme des Kölner Domes und die sanftgeschweiften Linien der Eifelberge oder die vulkanischen Gestaltungen beim Siebengebirge. All das Schöne zu verschönern oder zugänglicher zu machen, wetteifern Stadtverwaltung und bürgerliche Vereinigungen und nach ihren Kräften auch einzelne Bürger. Auch sehenswerte Sammlungen sind vorhanden. Da ist vor allem das historische Museum am Rheinufer, dessen Begründung wesentlich der Anhänglichkeit des verstorbenen Prinzen Georg von Preußen an seine Geburtsstadt zu verdanken ist; es besitzt, großenteils durch Schenkung des Prinzen, dann durch Schenkungen von Bürgern, aber auch durch Ankauf, eine große Reihe von Porträts und topographischen Darstellungen, ferner einen großen Reichtum von Münzen, Tongefäßen und anderen »Altertümern«, fast ausschließlich Dinge, die sich auf die Geschichte Düsseldorfs und des Großherzogtums Berg beziehen. Im nämlichen Gebäude ist die Konchyliensammlung mit der zugehörigen kostbaren Bibliothek, eine Schenkung der Witwe des Rentners Löbbecke an die Stadt, untergebracht, eine Sammlung, die an Vollständigkeit und Wert ihresgleichen sucht. Die Schenkgeberin fügte ein Kapital von 100000 M. hinzu zum Zwecke der Unterhaltung und weiteren Ausgestaltung. Ganz in der Nähe liegt die Kunstakademie mit ihrer Gemäldesammlung, ihren zahlreichen Vorbildern und dem Kupferstichkabinett, dem auch die Sammlung von Handzeichnungen und die Rambouxsche Sammlung von Aquarell-Wiedergaben italienischer Kunstwerke einverleibt ist. Das Kunstgewerbemuseum, ein Denkmal der Düsseldorfer Ausstellung im Jahre 1880, wäre auch imstande, durch seine Sammlungen wie durch seine Bibliothek den Besucher zu fesseln. All das, und die städtische Gemäldegalerie, sind Sehenswürdigkeiten mit festem, aber stets wachsendem Bestande. Aber Düsseldorf hat auch seine beweglichen Ausstellungen, die bald einzelne Kunstwerke, bald geschlossene Veranstaltungen zur Schau bieten: die Kunsthalle und die Schultesche Kunstausstellung; Sonderausstellungen auf dem Gebiete der Kunst stellen auch einzelne Kunsthandlungen, z. B. Bismeyer und Krauß, Schmitz und Olbertz, Schrobsdorff, Michels Nachf. zeitweise zusammen. Aber all diese beweglichen Ausstellungen nehmen an der Sommerstille Düsseldorfs noch etwas zu sehr teil, und gerade sie wären doch dazu berufen, kräftig mitzuwirken an dem Gedanken, Düsseldorf zu einem Kunstzentrum nicht nur für das Beschauen, sondern auch für den Vertrieb neuentstandener Kunstwerke zu machen, es eine Art rheinisches München werden zu lassen. Was in der Regel die Sommermonate in dieser Art bieten, reicht zur Erreichung dieses Zieles nicht aus, kaum zu einer bemerkenswerten Mitarbeit. Einzelnes freilich bleibt der Beachtung wohl wert, und das war auch im vergangenen Sommer der Fall. Für Oktober sind aber schon allerseits bedeutsame Veranstaltungen in Vorbereitung.

A. Die Ausstellung der »Vereinigung Düsseldorfer Künstler« in der Kunsthalle

Von den Darbietungen der Pfingstausstellung (siehe Jahrgang I, Heft 12, S. 278) blieb manches noch die folgenden Wochen hindurch ausgestellt, wurde auch durch Besseres und Schlechteres ersetzt oder vermehrt; im ganzen aber blieben diese Nachzügler wenig bemerkt, und Lob oder Tadel können erspart bleiben; keine Darbietung könnte in irgend einer Richtung als Markstein bezeichnet werden.

Mit dem 13. August wurde aber die Ausstellung der »Vereinigung Düsseldorfer Künstler« eröffnet[1]), und sie beansprucht stets ein höheres Interesse.

Der Wald, der rheinische Wald, steht langjähriger Tradition der Düsseldorfer Kunst entsprechend stark im Vordergrunde; nahezu die Hälfte der Gemälde — der Katalog nennt 84 Ölgemälde, 3 Zeichnungen, 3 Radierungen und 9 plastische Werke — führt den Beschauer in Wald und waldige Umgebung. Gerne folgt dieser fast überall der sinnigen Lockung des Malers zu dieser oder jener Waldstimmung; denn er fühlt, daß sein Führer den Wald und sein poetisches Weben kennt, und daß er den Wald liebt, ohne freilich etwas ganz Besonderes daraus zu machen. Aber aus dem Waldesdunkel schaut man auch gerne bisweilen nach dem Himmel empor, und da muß man doch recht oft erschrecken vor den Dingern, die an dem Blau herumkriechen und Wolken vorstellen sollen. Schönes Gewölk bringt diesmal Eugen Kampf über seiner echt niederrheinisch gestimmmten sehr beachtenswerten, wenn auch im Format kleinen »Landschaft«. August Schlüters »Birkenwäldchen« und »Waldbach im Vorfrühling« sind ebenso sinnig und fein empfunden, als zart und sicher ausgeführt; aber eine solche Wolke bringt der Vorfrühling nicht. Max Hünten führt am »Frühlingsmorgen« und in »Märzstimmung« in das bewaldete Heidegelände, das ihn anscheinend ganz gefangen genommen; das Auerwild fehlt dieses Mal, die eine von den Kühen des »Frühlingsmorgen« sieht dafür aus, als hätte sie sich verirrt; Licht und Stimmung der beiden Bilder sind gewinnend und überzeugend. Christian Kröner kann sich, wie jedermann weiß, den Gebirgswald nicht gut ohne Rotwild denken; das neue Bild, »Abend im Harz«, weicht von dem gewohnten Tone ab; es fehlt der zarte Fernduft, der die sonstigen Darstellungen Kröners charakterisiert. Auch Sophus Jacobsen verläßt mit seiner »Mondscheinlandschaft« einigermaßen den sonstigen, bei ihm fast zu geläufig gewordenen Typus, und es ist nicht bloß die Abwechslung, was dabei erfreut. Bei allen Malern des Waldes zeigt sich übrigens das Bestreben, trotz Suchens nach Eigenartigem und Besonderem den echten, schlichten, natürlichen Reiz des Waldes nicht durch grelle und aufdringliche Effekte zu beeinträchtigen. Wer das beachtet, wird auch manchem recht unscheinbaren Bildchen seine Anerkennung nicht versagen; eine große Auffassung zeigt sich, wie gesagt, nirgendwo. Fritz von Wille, einer der wenigen hiesigen Künstler, deren Name schon durch mehrere Generationen guten künstlerischen Klang hat, studiert und variiert bekanntlich mit Glück die Eifel in allen

[1]) Dauer vom 13. August bis 15. Oktober.

ihren interessanten und charakteristischen Stimmungen; mit seiner »Niederburg bei Manderscheid« kann er diesmal nicht so gefallen; die Wahrheit darf überraschend, darf packend, aber nicht unglaubhaft dargestellt werden, wenn auch hie und da einmal das Wirkliche dem Glaubhaften zu widersprechen scheint.

Die große Historienmalerei ist diesmal gar nicht vertreten. Auch das Porträt tritt zurück; E. Schwabes lesende alte »Märkische Bäuerin« ist packend charakterisiert, kaum minder A. Hackenbruchs Porträt einer alten Dame; von Rob. Böninger kann höchstens das »Knabenporträt« interessieren. Fritz Reusing verläßt in zwei Bildern, wie er es in der letzten Zeit mehrfach getan hat, das eigentliche Porträt und gebraucht seine Kraft in diesem Fache zur Komposition eigenartiger Genrebilder, deren Personen scharfausgeprägten Porträtcharakter haben, ohne an allgemeinem Interesse zu verlieren; das Bild »Klänge« läßt einen musikalischen Vortrag bei Halbdunkel in engerem Kreise miterleben und das sinnige Lauschen der Zuhörer wie das innere Verlorensein des Vortragenden in seine Töne mitfühlen; in vollem Sommerlichte, doch weniger verständlich, blinkt das Gegenbild »Sommer« mit der blonden lebendigen Vorleserin und der teilnehmend zuhörenden Freundin in der Hängematte. In ähnlicher Weise seinen Kreis erweiternd, läßt Gerhardt Janssen es zwar an seinen grotesk charakterisierten Volks- und Kneipentypen, diesmal in Radierung und Stiftzeichnung, nicht fehlen, aber es tut wohl, ihn bisweilen, wie in seinem ausgestellten Bilde »Beim Kartenspiel« (eine Wiederholung), solche Typen gemildert in traulicheren Verkehr bringen zu sehen; seine künstlerische Eigenart braucht dabei kaum ein Opfer zu bringen, und seine Anerkennung wird gewinnen, indem man sieht, wie er eine Mehrheit solcher Gestalten nicht nur in eine Gedankeneinheit zusammenzufassen, sondern auch in homogen gestimmte Umgebung zu bringen weiß. Alexander Frenz hat in Aachen die Luft der alten Kaiserstadt geatmet und jene alte Zeit und Lebensauffassung gut erfaßt; das zeigt sein farbenfrisches Bildchen »Ein ungleiches Paar« (Verlobung im 14. Jahrhundert), hinter dem die aufdringliche »Nacht« in mehr wie einer Hinsicht sehr zurücksteht. Otto Kirbergs und Karl Mückes holländische glattsaubere Sonntaginterieurs unterscheiden sich nicht von dem oft Gesehenen, werden aber immer ihre Freunde finden. Das Genrebild ist heute in Gefahr; diese Bildchen werden es nicht retten, und ebensowenig O. Erdmanns ungesunde »Tröstung« oder selbst Henrik Nordenbergs »Der alte Laden«, soviel Gerät und Fleiß auch dabei verwendet ist.

Einen außergewöhnlichen und feingestimmten Farbenglanz strahlt das Kostüm der »Kostümsoubrette« von Frederik Vezin aus; die Beleuchtung von der Rampe aufwärts ist nicht mehr neu, eher deren Wirkung nach dem Hintergrunde hin.

Meer und Hafenleben haben auch ihre Farbensänger und Erzähler gefunden, so in Franz Müller-Gossens »Meeresstimmung« die leicht und lebhaft bewegte Fläche in dem metallischen Tiefblau des Adriatischen Meeres und »Im Hamburger Hafen« das glatte Wasser, die durchsichtige Luft, die plastischen Schiffswände, — beides sehr beachtenswerte Bilder. Dem zuletzt genannten tritt wetteifernd und teilweise übertreffend gegenüber Georg Maccos »Hafen am Gardasee«.

Die Tierwelt erscheint diesmal fast nur als Staffage in den Landschaften und Waldbildern von Alfred Graf von Brühl (Rotwild), Max Hünten (Kühe), Adolf Lins (Enten und Hühner). An Heinr. Koenigs Stelle würde ich aber doch ein Gemälde nicht als »Laufendes Schwein« bezeichnen, wenn auch der junge Eber auf dem Bilde wirklich läuft.

Das Stilleben ist nur wenig vertreten, aber das große Arrangement von »Frühlingsblumen« mit Durchblic auf einen etwas schwerwirkenden Waldrand ist vo Frl. Helene Gericke anschaulich wiedergegeben.

Gleiche Tüchtigkeit wie die jungen Plastiker, di gelegentlich der Pfingstausstellung[1]) erwähnt wurden zeigt Rudolf Kaesbach, der zu seiner Kleinbronz »Hirtenknabe« noch die beiden reizenden, scharfgezeich neten Kleinbronzen »Huckepack« und »Flötensolo« vo Berlin hergeschickt hat. Heinrich Baucke exzellier in seinen beiden Arbeiterdarstellungen (Bronze) »Kohlenhäuer« und »Kohlenschlepper«. Was von größerer Plasti vorhanden ist, vermag nicht besonders zu interessieren

Alles in allem kann man sagen: allerlei Gutes in kleinen Stil, aber nichts von Bedeutung.

(Schluß folgt)

KUNSTLEBEN IN KÖLN

Großen Beifall fand die Ausstellung des »Verein Münchener Aquarellisten«, die Schulte in seinem Kunstsalon angeordnet hatte. Es wurde dadurch wenigstens einigermaßen dem Publikum Gelegenheit gegeben sich einen Begriff zu bilden, was heute auf dem Gebiete der deutschen Aquarellkunst geleistet wird. Unte den ausgestellten Werken fielen durch die originell Technik am meisten in die Augen die Märchendarstellungen von Karl Strathmann. Gewiß bekundet de Künstler eine große Phantasie, die des Humors nich entbehrt, und zeigt ein vorzüglich technisches Können aber seine Bilder, die punktierartig ausgeführt sind un an Mosaikarbeiten erinnern, haben wenig Anspruch au künstlerischen Wert, wirken sehr unruhig und lege allzusehr den Gedanken an eine aparte Spielerei nahe P. Leuteritz, der in zwei großen Bildern prächtig Hunde darstellt, macht durch seine Schöpfungen die häufig gehörte Äußerung zu nichte, daß die Malerei in Wasserfarben ein großes Bildformat verbiete. Als gute Landschafter zeigte sich M. E. Giese, der uns hübsche Motive von der Insel Wollin in kraftvoller Tönung wiedergibt. Leuchtende Farben waren dem Bilde »Fischerhütte« von Hugo Kreyssig eigen. Viel Humor bekundete René Reinicke in seinem »Kaffeekränzchen« und nicht minder R. Köselitz, der die amüsante Szene malt, wie Bänkelsänger zahlreichen Gaffern ihre Mordgeschichten vortragen. Die Art und Weise, wie Köselitz das Volksgedränge darstellt, verrät Menzelschen Einfluß, der auch in dem andern Bilde von demselben Meister »Die Hammerschmiede« sich sehr fühlbar macht. Die übrigen Darstellungen waren zu meist Landschaften, durchweg gute Sachen, die uns ein erfreuliches Bild boten von dem Können unserer heutigen Aquarellisten.

Von den Ölbildern fesselte am meisten die vorzügliche Sammlung des jungen Düsseldorfers Max Stern. Auf jedem Gebiete der Malerei zeigt sich dieser als wirklicher Künstler. Lebensvoll sind seine Porträts, farbig und stimmungsreich seine Landschaften, wohlgelungene Bewegung zeichnet seine Figurenbilder aus. Von den anderen ausgestellten Werken sind noch zu erwähnen das technisch hochstehende, aber allzu rührselige Bild von P. Haaxmann und das farbig sehr feine, lichtdurchflutete Interieur von Murdfield.

Im Kunstsalon Lenobel ist eine Ausstellung von Originalwerken des Hans Thoma eingerichtet. Zu dem Kataloge der Ausstellung hat Wilh. Schäfer eine gute Charakteristik des Künstlers verfaßt. Dies ist dankbar anzuerkennen, denn durch eine solche Ergänzung werden den Besuchern der Ausstellung die Bilder näher gebracht und ist die hier eingeführte Neuerung entschieden zur Nachahmung zu empfehlen. Die ausgestellten Werke zeigen trefflich den Charakter Thomas:

[1]) Jahrgang I, Heft 12, S. 280.

in genialer Querkopf. Neue Schöpfungen sind nicht ertreten. Ebenso sind die Bilder von Junghanns aus üheren Ausstellungen schon bekannt. Brütt, dessen ilder in ihren schweren, satten Farben äußerst wohlnend wirken, versteht es vorzüglich, seine Räume urch künstliches Licht zu erhellen.

Im Kölner Kunstverein verdienen eine Anzahl Geälde des belgischen Künstlers Edgar van Bavegem esondere Beachtung. Ruhig und fein, ohne jede ünstelei treten uns die Schöpfungen des jungen Malers ntgegen. In den Studienköpfen und Porträts zeigt er ne Vorliebe für starke Betonung des Charakteristischen. ntzückend sind die Interieurs, in denen das Problem es Lichtes im Binnenraume trefflich gelöst ist und die erspektivischen und interessanten Lichtwirkungen sich iit köstlichen Tonabstufungen zu vornehmer Harmonie ereinen. Heribert Reiners

KUNSTVEREIN MÜNCHEN

Die letzten Sommermonate brachten im Kunstleben unter den Arkaden wenig Hervorragendes. Es war mitunter eängstigend still in den hohen Räumen. Kein Wunder! ie große Internationale lenkte die Aufmerksamkeit auf ch, dann die Lenbachausstellung, diejenige des Kunstewerbes im National-Museum und noch so einige aktuelle eranstaltungen privater Natur. Mit Erwartung sah man iher der Ausstellung Hubert v. Herkomerscher Werke itgegen, die zugleich mit der Automobilwoche und der erkomer-Konkurrenz inszeniert wurde. Des Künstlers ame ist zu bekannt, als daß wir stillschweigend über ine Leistungen hinweggehen dürften, er spielt in dem unstleben seiner alten bayerischen Heimat sowohl als seiner neuen jenseits des Kanals eine zu große Rolle. as uns dieser Deutsch-Engländer aber heute zeigt, dürfte an ruhig übersehen, denn »Fortschritt«, eine allgemein iltige Forderung für Künstlerschaft, ist hier nicht zu verichnen. Seit Herkomers berühmter »Miß Grant« und r ›Dame in Schwarz‹ sehen wir den Maler in seinen isschließlich repräsentativen Bildern auf einer stetig sich wärts bewegenden Bahn. Diesmal hat er sich selbst orträtiert in einem größeren Bilde, elegant kostümiert, it Orden und Bändern übersät, wie er gerade seiner enfalls reichgeschmückten Gattin den Mantel abzulegen emüht ist. Ein anderes Werk stellt eine englische Schönit in knallblauer Robe dar, hingeschmettert auf einen inklen, mit Vorhängen drapierten Hintergrund. Sowohl ese Arbeiten als auch die weiteren Bildnisse geben uns ohl einen Begriff von einem Maler, der mit den raffiertesten Mitteln der Technik zu wirtschaften versteht, r auch pikante Effekte erhaschen kann, aber uns innerh kalt und frostig läßt, da er über das Seelische im enschen nichts, aber auch gar nichts zu sagen weiß. b dies mit seiner Vorliebe für Maschinen für den Autoobilsport zusammenhängt, vermag ich nicht zu entheiden. — Als Antipode zu Herkomer dürfte Matthäus hiestl zu betrachten sein, dessen nun vollendetes Werk Maria, Königin aller Heiligen‹ (im Auftrage des bayer. aates für die Marienkirche in Kaiserslautern gemalt) is als ein Werk entgegentritt, das allen Anforderungen iristlich-religiöser Kunst entspricht. Die Lokalitäten des unstvereines sind wenig dazu geeignet, einem solchen riptychon zu der ihm gebührenden Wirkung zu verlfen. In angemessener Höhe inmitten einer ernsten rchitektur will dieses Bild der Intention des Malers entrechend betrachtet sein. In der Mitte sehen wir auf ldenem Thron die Mutter Gottes mit dem Jesuskinde, ngeben von den Heiligen: Bonifatius, Dominikus, Annius, Canisius, Heinrich, Kunigunde, Hermann-Joseph, anziskus, Wendelin, Pirminius und Notburga. Auf dem iksseitigen Flügel gruppieren sich St. Georg, St. Steianus und St. Laurentius; während rechts die heilige Katharina, hl. Barbara und hl. Dorothea der Madonna sich zuneigen. Eine goldene Stadt zieht im Hintergrund durch das ganze Bild. Schiestl geht, wie in all seinen Werken, auch hier von den altdeutschen Meistern aus, mit einem engeren Anschluß an Dürer, indem er wie dieser mehr das Formale als das rein Malerische betont. Mit malerischen Qualitäten, wie wir sie in modernem Sinne angestrebt sehen, hat dieses Bild nichts gemein. Im Gegenteil, hier sehen wir keine angekränkelte und schwächliche Verflauungsmanier, die in Dunst und Nebelschleier unterzugehen droht, sondern Figuren von kerniger, sehniger Kraft, die von klaren, scharfen, naiven und gläubigen Augen gesehen und wiedergegeben wurden. Dabei geht wieder eine Welt von Farben auf, die uns den Glauben an starke unverbrauchte Menschen wiederschenkt. Farben, wie sie die Alten sahen, wie sie in der Natur auch noch heute auf Feld und Wiesen prangen. Und diese reiche Farbenskala, die der Maler hier in persönlich eigenartiger Weise verwertet, hat etwas mit einem wohlgeordneten Blumenbukett gemeinsam. Die künstlerisch dekorative Anordnung der Lokaltöne von hellrot, grün, lichtblau und purpurrot, um nur die eine Seite des Mittelbildes hervorzuheben, ist von wundervoller Harmonie, die noch durch die ruhige Haltung der einzelnen Heiligengestalten besonders gehoben wird. Es geht ein still-feierlicher Zug durch diese fromm aufblickenden oder in sich versunkenen Gestalten, welche traut und hingebungsvoll die Muttergottes umringen, so daß der Beschauer die rein malerischen und künstlerischen Gesichtspunkte vergißt und im Banne dieser holdseligen Innigkeit und Sinnigkeit zur wahren Andacht geführt wird.

Die Gewohnheit, daß die Maler, welche sich der Öffentlichkeit zeigen wollen, recht umfangreiche Kollektionen vorführen, treibt allmählich zur Geschmacklosigkeit, vor allem aber zu einer Urteilslosigkeit über die eigene Schaffenskraft. Durch die Massenvorführung wird ja das Publikum notgedrungen auf den Künstler aufmerksam gemacht, der vielleicht mit einem einzelnen Bilde gar nicht auffällt, anderseits gibt aber auch der ausstellende Maler in der Fülle seines Angebotes deutlich die Grenzen seines Könnens, seiner künstlerischen Absichten unfreiwillig kund und schwächt durch die vielen minderen Leistungen auch die besseren Bilder. Bei Charles Tooby war dies deutlich bemerkbar. Seine Stilleben, und dazu gehören selbst die Kühe im Stalle, sind mit nicht gewöhnlichem Talent und Geschick im stofflichen Reiz des Gefieders, der Felle der Tiere wiedergegeben. Dort wo er die tote Natur in Ruhe und Muße studieren und beobachten kann, erreicht er ganz hübsche Resultate, sonst aber macht sich ein Mangel der Intimität und des liebevollen Versenkens in den Gegenstand sehr bemerkbar, er nimmt es, in kurzen Worten gesagt, mit der Kunst manchmal allzu leicht. — Die Bilder und Studien von Karl Hartmann waren intimer, liebenswürdiger, trotz ihrer Ungleichheit in der Qualität. Dieser Maler gehört noch zu jenen Künstlern, die eine sichere Zeichnung mit der malerischen Form zu verbinden streben, aber es fehlt dabei an Kraft, an tieferen Charaktereigenschaften. Flott gemalt waren zwei Amorettengruppen, dann ein weiblicher Akt mit Pfau und in der zweiten Serie der weich modellierte Frauenkörper in dem Tannhäuser-Bilde.

Ein besonders lebhaftes Interesse erweckten die Konkurrenzentwürfe für den Neubau einer Pfarrkirche in Milbertshofen bei München. Dieser Wettbewerb, der von der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst ausging, brachte eine Fülle origineller Arbeiten. Weniger der Charakter der oberbayerischen Landkirche, als vielmehr derjenige einer größeren Stadt war von den meisten Architekten bevorzugt und ein Zeichen der Zeit war der sehr sonderbare Umstand, daß alle Stilarten der Vergangenheit und neue architektonische Mög-

lichkeiten vertreten waren. Als die besten Leistungen müssen, der Prämiierung entsprechend, diejenigen von Georg Zeitler, Peter Danzer und Anton Horl'e, Felix v. Courten und Otto Kurz, sowie Gebrüder Rank bezeichnet werden. Franz Wolter

KARLSRUHER KUNSTVEREIN

(Herbst 1905.)

Das Wintersemester wurde durch eine große Kollektion von Albert Stagura (St. Alban) eröffnet. Stagura wandelt ganz auf den Spuren Segantinis, von dem er, besonders auf dem Gebiete der Alpenlandschaft, anscheinend sehr viel gelernt hat. Sehr gut wirken auch diejenigen Bilder, in denen sich Stagura als selbständigen, subjektiv schaffenden Künstler zeigt. Besonders erwähnt sei hier »Mondnacht«, über welchem, trotz eines einigermaßen sentimentalen Anhauches, eine feine Stimmung liegt. Stagura ist vollständig Künstler der weichen Farbenstimmungen; das beweist besonders auch »Herbst im Birkenwald«. Auf grobe Effekte verzichtet er völlig, fordert vielmehr energisch von dem Beschauer, sich seinem Gedankengang zu assimilieren. — Drei Belgier, die gleichzeitig ausgestellt hatten, stehen den Anschauungen Staguras genau diametral gegenüber. Jules Potvin, André Collin und Dellannois sind ihre Namen. In den meisten Werken der beiden ersten verbinden sich Impressionismus, l'art pour l'art-Manier und konventionell-moderne Salonkunst zu einem lieblichen Potpourri. Beide übertrifft jedoch Monsieur Delannois, indem er je fünf, sogar in technischer Hinsicht ganz belanglose Ölskizzen im durchschnittlichen Formate von je 8×10 cm in einem Rahmen vereinigt, und sie so um den »billigen« Preis von 500 M. den deutschen Micheln darbietet.

Von Brüssel nach Dresden ist ein weiter Sprung, auch in künstlerischer Beziehung. Das beweisen »Die Elbier«, eine Vereinigung junger Künstler, durch welche diesmal Elbflorenz vertreten ist. Bei den meisten Mitgliedern dieser Verbindung trübt Mangel an Originalität den Genuß. Allerdings — und das muß ihnen zum Lobe angerechnet werden — auf plumpe Effekthascherei, wie sie die eben besprochenen Belgier pflegen, verzichten die Elbier vollständig. Der Begabteste von ihnen ist, nach den wenigen ausgestellten Werken zu urteilen, der Deutsch-Ungar F. Dorsch. Er ist unter den Elbiern derjenige, der sich noch das größte Quantum Selbstständigkeit gewahrt hat.

Im Gegensatz zu den Elbiern, welche fast alle dem Grundsatze der »Nur-Kunst«, oder wie Thode es ausdrückt, dem des »Virtuosentums« huldigen, stehen zwei große Werke, welche die Gesellschaft für historische Kunst ausgestellt hat. Dadurch, daß bei solchen Werken oft das technische Moment gar zu sehr vernachlässigt wurde, ist die Art der erzählenden Kunst ja vielfach in Mißkredit geraten. Max Kiederich hat in seinem Bilde »St. Martin« ebenso wie K. Oppler (Stuis) in seiner »Musik« diese Klippe glücklich umschifft.

Eine ganze Reihe tüchtiger Arbeiten hat der Frankfurt-Cronberger Künstlerbund ausgestellt. Ein kraftvoller Zug ist fast allen Bildern eigen. Man merkt es diesen Künstlern an, daß sie in ihrer Art festen Standpunkt gefaßt haben. — Rudolf Gudden (Frankfurt) ist mit zwei Bildnissen vertreten, die in ihrer originellen Ausführung angenehm berühren. Das sind nicht die süßlich-gezwungenen Photographiegesichter, wie man sie so häufig im Kunstverein bewundern kann, sondern im wahren Sinn des Wortes Bildnisse, die den geistigen Stempel sowohl des Dargestellten, als auch des Darstellers tragen. — Als vielseitiger Künstler zeigt sich wiederum Paul Klimsch (Frankfurt). Seine Tierstudien werden höchstens noch von denjenigen eines Victor Weishaupt übertroffen. Mit gleicher Fertigk[eit], die aber weit von mechanischer Routine entfernt i[st], meistert er auch das Gebiet der Landschaft. Sein B[ild] »St. Mirogan« ist wohl das technisch vollendetste v[on] allen ausgestellten Werken dieser Gruppe. — Es wär[en] noch A. Oppenheim und H. Werner (Frankfurt) [zu] erwähnen, deren wenige ausgestellte Bilder jedoch e[in] Urteil nicht ermöglichen. — Steht die Malerei i[m] Frankfurter Künstlerbund auf sehr hoher Stufe, so g[ilt] dies in noch höherem Maße von der Plastik. Es h[at] allerdings nur ein Bildhauer Werke ausgestellt, dafür [ist] es aber auch ein wahrer, wirklicher Künstler: Profess[or] Joseph Kowarzik (Frankfurt). Am vollendetsten [in] jeder Hinsicht scheint mir das »Bildnis des Künstl[ers] mit seiner Gattin«. Der Faltenwurf der Gewänder [ist] von geradezu verblüffender Natürlichkeit. Ausgezeichn[et] in Bezug darauf, daß sie den Charakter des Stoffes g[ut] wiedergibt, ist auch die Statue »Verlobt«. Eine gan[ze] Menge von Plaketten und Medaillen beweist, d[aß] Kowarzik auch auf dem Gebiete der Kleinplastik e[in] hervorragender Künstler ist. — Da ich gerade bei d[er] Plastik bin, mag hier auch die ausgestellte Büste Ha[ns] Thomas von Maximilian Württemberger Erwä[h]nung finden. Sie zeichnet sich durch gute Modellieru[ng] aus, reicht aber im übrigen nicht entfernt an die Thom[a]-Büste von Volz heran. (Schluß folgt.)

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Sammelmappe (Umschlag) zu den Jahre[s]mappen der Deutschen Gesellschaft für chris[t]liche Kunst. — Vor einigen Monaten wurde eine se[hr] hübsche und starke »Sammelmappe« hergestellt, d[ie] zunächst den Zweck hat, das Aufbewahren der Jahr[es]mappen zu erleichtern. Dieser Umschlag kostet M. 2.[–] und ist auf je fünf Jahreslieferungen berechnet. D[ie] Vereinigung von fünf Mappen gibt einen sehr stattliche[n], aber immerhin noch nicht unhandlichen Band mit za[hl]reichen Prachtblättern, die eines besonderen Schutz[es] und einer kleinen Ausgabe für diesen Schutz gew[iß] würdig sind. — Mit der nächsten Jahresmappe wird e[in] vollständiges Verzeichnis über den Inhalt der bisherig[en] Jahresmappen ausgegeben, das den Gebrauch des bish[er] Erschienenen tunlichst erleichtern soll. — Die meist[en] der bisherigen Jahresmappen können nachbezogen w[er]den; vergriffen sind die Jahrgänge 1894, 1897 u[nd] 1904. — Eine Abgabe einzelner Foliotafeln ist nic[ht] möglich.

Bildhauer Bernhard Benker (München) wur[de] beauftragt, seinen prämiierten Entwurf »Christophoru[s«] in doppelter Lebensgröße in Stein auszuführen; d[as] Werk wird an der Ecke der Widenmayer- und Lieb[ig]straße in München, an der Stelle, wo die Ufermau[er] der Isar eine anspringende Ecke bildet, aufgestellt. Hierf[ür] wurden aus den Mitteln des Gemeindefonds Münch[en] zur Anschaffung von Werken der bildenden Küns[te] 15—20000 M. in Aussicht genommen.

Hugo Freiherr von Habermann erhielt d[ie] durch den Tod Johann Herterichs erledigte Profess[ur] an der Kgl. Akademie in München; er ist Vorsitzend[er] des Vorstandes der Münchener Sezession.

Düren. Am 8. November 1905 ist das von Her[rn] Kommerzienrat Wilh. Hösch gestiftete »Leopold Hösc[h-] Museum« in Düren (Rheinprovinz) in Anwesenheit d[es] Oberpräsidenten der Provinz, Freiherrn von Schorlem[er-] Lieser, eröffnet worden. Der Erbauer, Professor Frentz[en] (Aachen) übergab die Schlüssel des Gebäudes Herrn Ob[er]bürgermeister Klotz, der in schwungvoller Rede name[ns] der Stadt Besitz davon nahm. Der freistehende Bau [...]

in gelbem Sandstein erstellt und zeigt die Formen eines modernisierenden Deutsch-Barocks; der Entwurf rührt von Professor Frentzen her, während die Ausführung durch Herrn Stadtbaurat Faensen in Düren geleitet wurde. Die Mittelpartie der Hauptfront zeigt über dem polygonal vortretenden Eingang ein großes Fenstermotiv, das von geschwungenem Giebel bekrönt und einer Doppelstellung von Säulen eingerahmt wird. Zu beiden Seiten schließen sich symmetrisch dreiachsige Flügel an, die an der Schmalseite durch vorgelegte Apsiden belebt sind. Über letzteren, die mit symbolischen Reliefs von Professor Kraus-Aachen geschmückt sind, wölben sich kleinere runde Glaskuppeln, während eine, durch eine Kaiserkrone gezierte große Glaskuppel das Treppenhaus beleuchtet und die Mittelpartie nach außen betont. Rückwärts ist an das Gebäude ein Flügel der Tiefe nach angegliedert.

Das Parterregeschoß birgt auf der einen Seite die Stadtbibliothek mit Lesezimmer und Büchermagazin, auf der anderen das Archiv, dann in verschiedenen Räumen Sammlungen von Münzen, Siegeln, Steinzeug, prähistorischen und römischen Funden, darunter besonders die Kollektion Benno Schöller; der hallenartige Raum des rückwärtigen Flügels beherbergt eine auserlesene Sammlung naturhistorischer Gegenstände.

Am Mittelpodest der in zwei Armen beginnenden Treppe hält ein auf der Balustrade sitzender Putto das Bronzerelief des Mannes, dessen Namen das Museum trägt; eine reiche Kartusche darunter trägt eine diesbezügliche Inschrift.

Die oberen Räume enthalten außer einem Saal für Vorträge zurzeit eine Ausstellung von Gemälden aus Dürener Privatbesitz. Unter diesen, die in verschiedenfarbig ausgestatteten und teils durch Ober-, teils durch Seitenlicht beleuchteten Räumen aufgestellt sind, wiegt die Düsseldorfer Schule vor. So befindet sich in einem Kabinett vereinigt eine Kollektion von Eberh. Stammel, darunter eine der Stadt vom Künstler geschenkte Kapuzinerpredigt und viele gefällige Genrebilder. Sonst ist Professor A. Kampf am reichsten vertreten, mit einem prachtvollen Moltkekopf und größeren Skizzen zu historischen Gemälden; auch ein guter Andreas Achenbach sei erwähnt. Beachtenswert sind die kleinen Kollektionen des Herrn. Karl Stettner und Fesenmeyer. Außer den genannten Meistern finden wir Gabriel Max mit drei Bildern. Defregger, Albert Lang mit zwei Landschaften, Leibl mit einem frühen Selbstbildnis, Ludwig v. Hofmann (»Hirten«), Edmund v. Kanoldt (»Sappho«) vertreten. Die Auswahl der Bilder, sowie deren Aufstellung erfolgte nach dem Rate des Direktors des städtischen Suermondt-Museums, Herrn Dr. H. Schweitzer in Aachen, während Dr. Schoop-Düren das Arrangement für die übrigen Sammlungsgegenstände traf.

Im Souterrain sind außer Pack- und Nebenräumen römische und mittelalterliche Steinfunde, sowie Modelle von Bauten untergebracht. V.

Aachen. Das städtische Suermondt-Museum erhielt unlängst durch die hochherzige Stiftung des Herrn Kommerzienrat L. Vossen eine wertvolle Bereicherung für die moderne Galerie in Gestalt eines großen Figurenbildes von Professor A. Kampf-Berlin: »Aachener Bürger bitten den General Jourdan um Errettung der Stadt i. J. 1794.« Die auf dem Gemälde dargestellte Episode knüpft an die Schreckenstage der Sansculotten an, die auch (1792) Aachen unsicher gemacht und dann von kaiserlichen Truppen vertrieben worden waren. Da hierbei angeblich Grausamkeiten seitens Aachener Bürger vorgekommen sein sollten, verurteilte ein Dekret Robespierres Aachen im Falle der Wiedereinnahme zur Zerstörung. Als daher (22. Sept. 1794) vor den Toren drohende Heereskräfte erschienen, begaben sich die Bürger Nik. Cromm und Doktor Jos. Vossen in das französische Quartier, wo es ihnen nach anfänglichem Widerstande schließlich gelang, General Jourdan zur Schonung der Stadt und zum Abzug zu veranlassen. Der Künstler — selbst Aachener — hat aus dem Geschilderten den Anfang der Unterhandlungen herausgegriffen und mit dramatischer Wucht wiedergegeben. Den geistigen Mittelpunkt des Gemäldes bilden die Figuren des vom Weine erhitzt aufgesprungenen Generals, der mit echt französischer Pose die Eingetretenen andonnert, und die der Aachener Bürger, in deren Zügen sich Bangen um die Vaterstadt, wie auch stille Empörung über das unwürdige Benehmen des Feindes ausspricht. Nach dieser Gruppe hin wenden sich mit mehr oder minder großer Teilnahme die um den Tisch zum Gelage versammelten Krieger, in deren Zügen und Kleidung das Ungeordnete des revolutionären Treibens deutlich erscheint. Bei aller Farbenpracht der Uniformen und Kostüme ist diese geschickt gedämpft durch den bläulichen Tabaksdunst, der über dem Ganzen lagert; dabei ist — wie angedeutet — die Charakterisierung der verschiedenen Personen scharf durchgeführt, so daß die historische Episode allgemein menschliches Interesse gewinnt.

Durch die Aufstellung zwischen den von Napoleon I. (1807) der »guten Stadt« Aachen geschenkten Porträts seinerselbst (von Boucher) und seiner Gemahlin Josephine (von Lefèvre), die zeremoniell ruhig wirken, hat das Kampfsche Bild nur gewonnen; zugleich ergreift den Beschauer das Gefühl über den raschen Wandel menschlicher Geschicke, wie er sich aus den drei Bildern dieser Wand herauslesen läßt. V.

Ständige Ausstellung in Eichstätt. In Stadt und Diözese Eichstätt herrscht für die christliche Kunst eine außerordentlich rührige Tätigkeit, die kürzlich wieder eine neue Frucht zeitigte. Der Preßverein Eichstätt hat nämlich im Schaufenster seiner Lesehalle Werke alter und neuer Kunst ausgestellt, erstere in gediegenen Nachbildungen, letztere teils in Originalen, teils in Reproduktionen nach hervorragenden Werken unserer besten Künstler. Die Ausstellung wird in regelmäßigen Zeitabschnitten Neues bieten. Das Unternehmen kann nur begrüßt und zur Nachahmung empfohlen werden; in kleineren Orten ließe sich durch solche intime, streng künstlerische religiöse Kunstausstellungen für die Popularisierung der christlichen Kunst Erhebliches leisten.

Krefeld. — Im Kaiser Wilhelm-Museum hierselbst waren während des Oktobers die bedeutendsten der in Krefelder Privatbesitz befindlichen Kunstwerke durch Direktor Deneken zu einer Ausstellung vereinigt, die »neben ihren ersten und nächsten Zielen lokaler Kunstförderung auch dem weiteren Zwecke dienen sollte, gleichsam eine Vorfrucht für die Deutsche Jahrhundert-Ausstellung (Berlin 1906) zu sein.« Aus den quantitativ jedenfalls sehr reichen Beständen hatte man 124 Gemälde und mehr als 60 Zeichnungen und Aquarelle ausgewählt, als deren Schöpfer, der zeitlichen Reihenfolge nach, besonders folgende Künstler zu nennen wären: D. Chodowiecki, als der erste in einer Ausstellung, die den Zeitraum von 1775—1875 umfassen soll; dann J. W. Schirmer (von ihm eine prächtige, stimmungsvolle Gewitterlandschaft), K. F. Lessing und A. Feuerbach; Bendemann (»Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem«. Skizze, 1865); H. C. Kolbe (1772—1836), Hasenclever († 1853), Oskar Begas († 1883) — von den drei letzteren gute Porträts —; dann die Genre- und Landschaftsmaler B. Vautier, Chr. E. Boettcher, Gude, Koekoek, Burnier und Munthe. Von unlängst verstorbenen, sowie von noch

lebenden, älteren und jüngeren Künstlern waren u. a. vertreten: A. und O. Achenbach, E. v. Gebhardt, Dücker, Willroider, G. v. Bochmann, C. Gehrts, Wansleben, Heinr. Hermanns und Eugen Kampf (diese sämtlich in Düsseldorf); endlich F. v. Lenbach, Franz Hoch (München) und Schönleber (Karlsruhe).
F.

Ansbach. Ergebnis der Konkurrenz für einen Luitpold-Monumentalbrunnen. Eingelaufen waren 43 Entwürfe. Ein 1. Preis wurde nicht zugesprochen. Den 2. Preis mit 1200 M. erhielt Motto »Edelwild« von Bildhauer Georg Albertshofer unter Mitwirkung des Architekten G. Bestelmeyer hinsichtlich der Architektur; der 3. Preis (800 M.) fiel auf Motto »Aphrodite« von Bildhauer Jakob Hofmann; der 4. Preis (500 M.) wurde dem Motto »G. 33« von Bildhauer Professor Georg Wrba zugesprochen. Die Urheber der Entwürfe »St. Georg« (Bildhauer Fritz Behe), »Edelwild« (Bildhauer Albertshofer), »Kentaur« (Bildhauer Karl Killer), »Welle« (Bildhauer Professor Ernst Pfeifer) werden zu engerer Konkurrenz aufgefordert.

Ausstellung zur Hebung der Grabmalkunst, Wiesbaden. Am 22. Oktober tagte das Preisgericht über die von der Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst ausgeschriebene Konkurrenz zur Erlangung von Entwürfen einfacher Grabmäler, die inklusive etwaiger Einfassung des Grabes alles in allem 700 bis 1000 M. kosten sollten. Es waren etwa 100 Arbeiten eingegangen, von denen 30% als nicht ausstellungswürdig ausgeschieden wurden. Das Preisgericht bestand aus den Herren: Prof. Habich, Bildhauer, Darmstadt, Prof. Pützer, Architekt, Darmstadt, und dem Vorsitzenden der Gesellschaft, Kunstkritiker Dr. von Grolman, Wiesbaden. Außer einem ersten Preis (100 M.), zwei zweiten Preisen (à 75 M.) und zwei dritten Preisen (à 50 M.) wurden als Auszeichnungen zuerkannt: »Zum Ankauf empfohlen« und »Lobende Erwähnung«. I. Preis (100 M.) Motto »Elmopis«, Architekt Ernst Haiger, München, den ersten II. Preis (75 M.) Motto »Eisen«, Bildhauer Jos. Kopp jun., München, den zweiten II. Preis (75 M.) Motto »Liebe«, Architekt Karl Stahl, Berlin-Friedenau, den ersten III. Preis (50 M.) Motto »Kreuz«, Jos. Kopp, München, den zweiten III. Preis (50 M.) Motto »Graburne«, Architekt Karl Schellberg, Aachen.

Zum Ankauf empfohlen: Motto »Weidmann«, Bildhauer Willi Bierbrauer, Wiesbaden; Motto »Stern«, Bildhauer Franz Cleve, München; Motto »Rom«, Architekt E. Haiger, München; Motto »Urne«, derselbe; Motto »IV K.«, Bildhauer F. Hoser, München; Motto »Zinnal«, A. Hurter, Köln; Motto »Empire«, Jos. Kopp, München; Motto »Pietà«, derselbe; Motto »Engel«, derselbe; Motto »Romantisch«, derselbe; Motto »Sarkophag«, derselbe; Motto »Efeu«, derselbe; Motto »Streng«, derselbe; Motto »Ecce homo«, derselbe; Motto »Vase«, derselbe; Motto »Kreuz«, derselbe; Motto »Familiengrab, derselbe; Motto »Trauer«, derselbe; Motto »Camill Roser«, Bildhauer V. Kraus, München; Motto »Vereint«, Bildhauer Aloys Miller, München; Motto »Ruhestätte«, Paul Mayenfisch, Dresden; Motto »Phönix«, A. Miller, München; Motto »Ostern«, P. Pertes, Meißen; Motto »Zwischen grünen Hecken«, Architekt F. Seeck, Berlin; Motto »Inqueste tomba«, derselbe; Motto »Star«, K. Stahl, Berlin-Friedenau; Motto »Drei Schwestern«, derselbe; Motto »Form«, derselbe; Motto »Werden und Vergehen«, Architekt Max Rosenkrauer, Copitz bei Pirna a. E.

Lobende Erwähnung: Motto »Pax Domini«, Bildhauer Eduard Fischer, München; Motto »Vergänglichkeit«, derselbe; Motto »Kreuz«, Bildhauer Stephan Fischer, München; Motto: »Stern«, derselbe; Motto: »I. B.«, Bildhauer Franz Hoser, München Motto: »Obelisk«, Bildhauer Joseph Kopp, München Motto: »Figur«, derselbe; Motto: »Guter Hirte«, Bildhauer Valentin Kraus, München; Motto: »Schacht«, Bildhauer Georg Wagner, Darmstadt; Motto: »Carpe Diem«,?

Angekauft wurden sofort: 1. Haiger, »Elmopis« (I. Preis); 2. Haiger, »Rom« (Zum Ankauf empfohlen) und vier Arbeiten aus der allgemeinen Ausstellung von Joh. Baader, Reg.-Baumeister Seeck, Architekt Huber, Wiesbaden (2 Stück). Die Künstler Joseph Kopp, Franz Cleve, F. Hofer, Val. Kraus, Alois Miller, Eduard Fischer sind Mitglieder der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst.

BÜCHERSCHAU

Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke von Otto Wagner, Architekt, K. K. Oberbaurat, Professor an der K. K. Akademie der bildenden Künste usw. — Wien, Kunstverlag von Anton Schroll & Co.

Von diesem Prachtwerk sind bis jetzt erschienen: I. Band, 2. Aufl. und II. Band, 2. Aufl. 1903, ferner III. Band, Heft 1—7. — Der I. Band enthält 63, der II. Band bietet 65 Blatt Heliogravüren. Otto Wagner ist ein rückhaltloser Vertreter moderner Bestrebungen und der Führer einer stattlichen Schar jüngerer Architekten Wiens. Er fordert konsequente Anwendung aller Mittel moderner Technik und allseitige Berücksichtigung der Errungenschaften, Wünsche und Eigenheiten unserer Zeit, Anschauungen, die er in seinen Entwürfen und ausgeführten Werken der Profankunst verwirklicht und auch auf den Kirchenbau angewendet wissen will. Auf letzterem Gebiete ergeben sich aus seinen auf praktischen Erwägungen beruhenden Dispositionen notwendig auch neue Grundformen sowohl im Grundriß, als auch im Aufriß. Dabei ergibt sich volle Einheitlichkeit des Stils bei den profanen und kirchlichen Bauten, wie es zu allen Zeiten war, die überhaupt einen eigenen Stil besaßen. Von den Entwürfen des Künstlers erwähnen wir aus Band I jenen für eine Kirche in Soboršin, aus Band II die Studie zur Berliner Domfrage (Text und Abb.), Konkurrenzentwurf für eine Pfarrkirche in Essegg, die St. Johanniskapelle am Währinger Gürtel, endlich aus Band III »Zur Studie: Die Moderne im Kirchenbau«, Text und Abb. für eine neue Pfarrkirche in Währing, dann „Zur Studie: Umbau der Kirche und des Klosters der P. P. Kapuziner und der Kaisergruft« (Wien), ferner: Die Kirche der niederösterreichischen Landes-Heil- und Pflegeanstalten in Wien. — Wer sich ernstlich und unparteiisch mit den unsere Architektur bewegenden Fragen beschäftigen will, wird aus den Auseinandersetzungen mit dem phantasievollen und energischen Schöpfer der in vorliegendem Werke enthaltenen Arbeiten viele Anregungen empfangen, mag er auf welchem Standpunkte nur immer stehen.
R.

Franz von Lenbach, Gespräche und Erinnerungen. Mitgeteilt von W. Wyl. Mit mehreren bisher unveröffentlichten Bildern des Meisters. Geheftet 3 Mk., gebunden 4 Mk. (Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt.)

Aus wirklich reiner Begeisterung und schwärmerischer Verehrung ist dieses inhaltreiche Werkchen entstanden, und es hat dadurch sowohl seine Vorzüge als Nachteile. Dort, wo Wyl die Gespräche des Meisters unverkürzt wiedergibt, hat er das Beste geboten. Manches andere aber ist befremdlicher Natur, namentlich dürfte die Einleitung, in der das »Mönchlein Matteo Bandello als Spion des Lionardo da Vinci« hingestellt wird, und hier als Parallele des Verfassers zu Lenbach gegeben,

doch nicht die richtige Art, Kunstgeschichte zu schreiben, sein. So sehr auch ferner der Schreiber dieser Zeilen den Künstler und Menschen Lenbach schätzen gelernt hat, muß er doch offen erklären, daß Wyl, wenn er seine persönliche Anschauung vom Meister gibt, diesen seinem Wesen nach nicht völlig erkannt hat. Wenn das Urteil Lenbachs über Schack nach dessen Tode ziemlich scharf, aber in den wichtigsten Punkten richtig gefällt ist, so darf man auch kühnlich Lenbachs Eigenschaften, die ihn als Künstler und als Mensch in keinem ungünstigen Licht erscheinen lassen sollen, zur Steuer der Wahrheit als rein menschlich beleuchten. Und da ist es vollständig unrichtig, wenn Wyl unter anderem schreibt: »Was über ihn (Lenbach) gedruckt wird, das interessiert ihn soviel, wie den großen Löwen der Menagerie die Bemerkungen des Publikums über seine Mähne.« Im Gegenteil; Lenbach war erpicht darauf, daß immer über ihn und seine Kunst geschrieben wurde. Einmal sagte er zu mir: »Nun habe ich eine Ausstellung im Kunstverein veranstaltet, und die Presse tut sie mit ein paar Worten ab! Über jeden Unfall und jede sonstige Kleinigkeit bringen die »Neueste Nachrichten« ganze Spalten.« Und wie konnte er sich ereifern, wenn, wie dies auch vorkam, einige tadelnde Bemerkungen über seine Kunst erschienen. So mancher Referent der »Allgemeinen Zeitung« und der »Münchener Neuesten Nachrichten« wußte von des Meisters Zorn und Unmut, die sich oft ins zoologische Gebiet verirrten, zu erzählen. Auch wenn Lenbach gesagt: »er hätte bei Rubens Kammerdiener sein wollen«, so ist das faktisch nicht ernst zu nehmen, ebensowenig die von ihm öfters gebrauchte Redewendung: »gegen Tizian, Rubens etc. sind wir, auch ich, alle Dilettanten«. Lenbach war gar nicht so bescheiden, er war sich seines Könnens voll und ganz bewußt, und eine gute Arbeit seiner Hand wußte er selbst wohl am meisten zu schätzen. Ebenso ist es unrichtig, Lenbachs Weltanschauung mit dem Sehen eines Kindes, wenn auch eines glücklichen, schön entwickelten Kindes, zu vergleichen. Er war nichts weniger als kindlich naiv, vielmehr spekulativ und berechnend, gerade in der Kunst, und von einer »engen Anlehnung an die Natur« konnte vollends bei Lenbach nicht die Rede sein. Er sah durch das Medium einer alten Kunst die Natur und zwar bewußt, und er blieb bei dieser Anschauung aus Überzeugung. Ganz falsch aber hat Wyl den Meister verstanden, wenn er die wunderbare Leuchtkraft der Alten in Farbe, Glanz, das Durchsichtige ihrer Bilder durch die Eigenart ihres Sehens darstellt: »Die Wiedergabe der Natur, wie sie die alten Meister durch ein harmonisierendes Gehirn gesehen haben.« Nein, einzig und allein schrieb Lenbach diese Eigenschaften den hervorragenden technischen Erfolgen zu, welche die Alten durch Empirie erreicht haben, als da sind: vor allem der helle Malgrund, die vortreffliche Farbe und last not least die fast ölfreien Bindemittel nebst der geschickten Ausnützung der technischen Vorteile. Noch manches könnte hier erläuternd angeführt werden, doch es sei genug. Als glücklicher Beitrag zur Monographie Lenbachs ist das kleine Werk Wyls immerhin wertvoll und sehr interessant zu lesen, und der zu lesen versteht, wird zwischen dem Mißverstandenen viele Goldkörner finden.

Franz Wolter

Kaufmann, Karl Maria, Handbuch der christlichen Archäologie. Mit 239 Abbildungen. Paderborn, Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh 1905, XVIII und 632 SS.

Der auf dem Gebiete der altchristlichen Archäologie nicht mehr unbekannte Verfasser hatte sich daran gemacht, in einem Bande das reiche, vielseitig zerstreute Material in sechs Büchern unterzubringen und zu sammeln. Um nicht falsche Vermutungen über den Inhalt aufkommen zu lassen, sei zuerst erwähnt, daß es sich nur um die altchristliche Archäologie handelt. Die verschiedenen Abschnitte sind in der Bearbeitung ungleich ausgefallen, je nachdem der Verfasser sich auf bisherige Monographien einzelner Teile stützen konnte. Dem ersten Buche, das allgemein orientiert über propädeutische Fragen, über Begriff, Umfang und Aufgabe der Archäologie, über bisherige Forschungen und Forscher, über vorhandene und geplante Publikationen der Denkmäler selbst, ist eine sehr fleißige Zusammenstellung der Topographie der altchristlichen Denkmäler mit pünktlicher Angabe der in Betracht kommenden Literatur (S. 74—107) beigegeben. Das zweite Buch, die altchristliche Architektur (S. 109—188) behandelt Sepulcral-, Sakral- und Profanbauten. Die trefflichen Arbeiten von Nik. Müller und H. Holzinger leisteten gut orientierendes Material. Es scheint, daß Wittig, die Anfänge der christlichen Architektur 1903, nicht mehr benützt werden konnte oder übersehen wurde. Das dritte Buch, Epigraphische Denkmäler (S. 189—274) ist wohl am schwächsten ausgefallen und erhebt sich beinahe nur an Seitenzahl über den schon 20 Jahre früher geschriebenen Abschnitt bei V. Schultze, Die Katakomben, die altchristlichen Grabstätten, Leipzig 1882, 235—248. Im vierten Buch (S. 275—486) ist gar vieles untergebracht: Malerei und Symbolik, Mosaik und altchristliche Buchmalerei. Außer der Einleitung, welche über die verschiedenen Richtungen der Erklärung und Auslegung der Symbole und altchristlichen Bildwerke spricht, ist der übrige Inhalt eine nach systematischen Gesichtspunkten angeordnete Aufzählung der vorhandenen Bildwerke, wobei Wilperts neues Werk Vorbild und erster Führer war. Leider ist eine chronologische Ordnung des Aufkommens der einzelnen Typen beinahe ganz unterblieben. Da die Aufnahme der Symbolik im allgemeinen der Malerei zugeteilt wurde, ist auch die Plastik (S. 487—542) nicht zu ihrem Rechte gekommen. Die Sarkophagsymbolik verlangt eine andere Datierung als die der Malerei, und ist nach Ländern sehr verschieden. Überhaupt ist die Behandlung der Sarkophage äußerst arm ausgefallen, wo am meisten zu verdienen gewesen wäre. Auch die paar in betracht kommenden Statuen haben nicht die ihnen gebührende allseitige Würdigung erfahren. Besser ist dagegen wiederum der Abschnitt über Holz-, Elfenbein- und Metallskulpturen behandelt. Der koptischen Kunst, ihrer Eigenart, die so viel Probleme aufwirft, sind noch einige Seiten gewidmet. Im sechsten Buch (S. 543—609), Kleinkunst und Handwerk, kommen Textilien, weltliche und kirchliche Kleidung, liturgische und Hausgeräte, die Anfänge christlicher Numismatik zur Besprechung.

Wir sehen, ein sehr reicher und weit ausgedehnter Stoff ist in dem Handbuch Kaufmanns ausgearbeitet; auch die nötige Literatur ist beigefügt. Das Urteil Strzygowskis (Vorwort VIII) an den Verfasser: »Was Sie im ‚Handbuch' behandeln, ist nach meiner Überzeugung kunsthistorisch betrachtet, eine Übergangszeit,« trifft die eigentliche Schwäche des Buches. Nicht bloß Materialiensammlung und systematische, nach sachlichen Gesichtspunkten durchgeführte Anordnung genügt für die altchristliche Archäologie, sondern man verlangt strenge lokale und chronologische Scheidung, um zu ersehen, welche Faktoren sich gegenseitig beeinflußt, welche Kunst- und Kulturströmungen über die christliche Welt ihre Wasser, und wohin sie dieselben gelenkt haben.

München — Theodor Schermann

Neuer Deutscher Kalender. Herr Kurat Frank, Kaufbeuren, hat zum zweiten Male seinen Kalender ausgegeben, den der Maler M. Liebenwein illustriert hat. »Neuer Deutscher Kalender« ist sein Titel. Jedes Wort ist von Bedeutung. Der Begriff »Kalender« ist

gesättigt. Das Kalendarium tritt in sein volles Recht. Es ist klar und übersichtlich und enthält die Angaben der Witterung, der Mondphasen, der Tageslänge und der Sternbilder. Es ist ein deutscher Kalender, deutsch empfunden. Er gibt deshalb wieder die deutschen Monatsnamen, unsere lieben deutschen Heiligen, deutschen Brauch in Kirche und Haus, deutschen Humor und die Reime, die deutsche Zungen auf die Namen der Heiligen geschmiedet haben. Das Neue aber an dem Kalender sind die Bildchen. Es ist damit eine Idee aufgegriffen aus jener Zeit, da unsere Ahnen noch nicht alle des Lesens kundig waren, aber nicht nachgeahmt, sondern mit modernem Geiste erfüllt. Bildchen füllen den ganzen Kalender: zum Jahresanfang, zum Monatsanfang, zu fast jedem Tage hat der Maler ein Bildchen gezeichnet, das nicht mehr und nicht weniger sein will als Illustration zum Text, d. h. weise Selbstbeschränkung im Fluge der eigenen Gedanken und dabei tiefes Durchdringen und klarer, selbsterlebter Ausdruck des Gegebenen. Die Zeichnung ist mit Rücksicht auf die Reproduktionstechnik breit und flächenhaft gehalten. Als Illustrationen sind die Bildchen zum größten Teil mustergültig. Das deutsche Gemüt des Verfassers ist aber auch im Maler und so sprudelt auch in ihm deutscher Ernst und deutscher Scherz. Der Kalender wird für viele ein Quell reiner Freude sein. Der Kalender erscheint in zwei Ausgaben: Zu 1 M. und zu 35 Pf. im Selbstverlag des Herausgebers Kurat Frank.

Anton Wenig

Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst 1906. Herausgegeben von Jos. Schlecht. — Fachmännische Besprechung dieser schönen Publikation folgt. Der Kalender enthält ein prachtvolles Titelblatt in Mehrfarbendruck und 20 Abbildungen im Text. — Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, München.

Moderner Cicerone. Verlegt von der Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart. — Eine Reihe handlicher Bändchen, welche den Zweck haben, den Reisenden an den hauptsächlichsten Kunststätten in den Genuß der Kunstwerke einzuführen. Dem Text sind viele kleine Abbildungen beigefügt. Bis jetzt sind erschienen: Florenz (gebd. M. 4.50); Rom I, Antike Kunst (gebd. M. 6); Rom II, Neuere Kunst seit Beginn der Renaissance (gebd. M. 4); Rom III, Die Umgebung Roms (gebd. M. 2.50); Wien (gebd. M. 5.50); Mailand und die Certosa di Pavia (gebd. M. 5); Venedig (M. 4.50).

Loy Hering. Von Dr. Felix Mader. — München, Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst. — Über diese glänzend illustrierte Monographie folgt eine ausführliche Besprechung im nächsten Heft.

Illustrierte Weltgeschichte. Herausgegeben von Dr. S. Widmann, Dr. P. Fischer und Dr. W. Felten. 40 Lieferungen à 1 M.; zus. 4 Bände. München, Allgemeine Verlagsgesellschaft m. b. H.

Den Prachtwerken »Katholische Kirche unserer Zeit«, »Illustrierte Geschichte der katholischen Kirche«, »Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur« fügt die Allgemeine Verlagsgesellschaft nun ein neues bei, das nicht minder glänzend zu werden verspricht. Der 4. Band (1789 bis zur Gegenwart) soll zunächst erscheinen und liegen zwei Lieferungen vor, bei deren Ausschmückung auf den Geschmack und das Bedürfnis des Kunstfreundes weitgehend Rücksicht genommen ist. Alles, was zur Popularisierung der Kunst und zur Erziehung aller Kreise für die Kunst im Rahmen des christlichen Geistes beiträgt, ist uns willkommen; in diesem Sinne begrüßen wir diese neue Weltgeschichte bestens und werden wir ihr Erscheinen verfolgen.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Repertorium für Kunstwissenschaft. — 4. Heft. — Francisco de Hollanda und Donato Gianottis Dialoge und Michelangelo. — Leonardo da Vincis Stellung in der Geschichte der Physiognomik und Mimik. — Konrad Witz und die Biblia Pauperum. — Zur Geschichte der Adam Kraffischen Stationen. I. und II. — Dürers Dresdener Skizzenbuch.

Revue de l'Art chrétien. — IVme livr. — La vie de Jésus-Christ sculptée dans les portails (Ier art.). — L'Art chrétien monumental. — L'Archéologie du moyen âge et ses méthodes (suite et fin). — L'église N.-D. aux Martyrs ou de Saint-Paulin. — Carrelage en terre cuite. — Sur l'architecture italienne. — Le tympan de Sainte-Marie du Pré à Donzy.

Gazette des Beaux-Arts. — 1er Sept. — Les trois Drouais (Ier art.). — Mlle Breslau. — Whistler.

Zeitschrift für bildende Kunst. — Heft 1. — Neuentdeckte Rembrandtbilder. — Die Künstler als Schriftsteller und Kritiker. — — Heft 2. — Rasse, Kultur und Kunst. — Joseph Anton Kochs Danteentwurf. — Die Flußgötter an den Medicigräbern Michelangelos. — Die Künstler als Schriftsteller und Kritiker.

Archiv für christliche Kunst. — Nr. 9. — Kirchlich oder modern? — Über die sogenannten »Livres d'heures« (Schluß). — Alte Brunnen mit kirchlichen Beziehungen. III. — Meister Peter von Breisach. I. — Ein alter Kelch (im Besitz der Kirche in Wildberg). — — Nr. 10. — Die Ecksche Kapelle und die darin aufgedeckten alten Malereien in Mergentheim. — Fälschung von Kunstwerken. — Meister Peter von Breisach (Schluß).

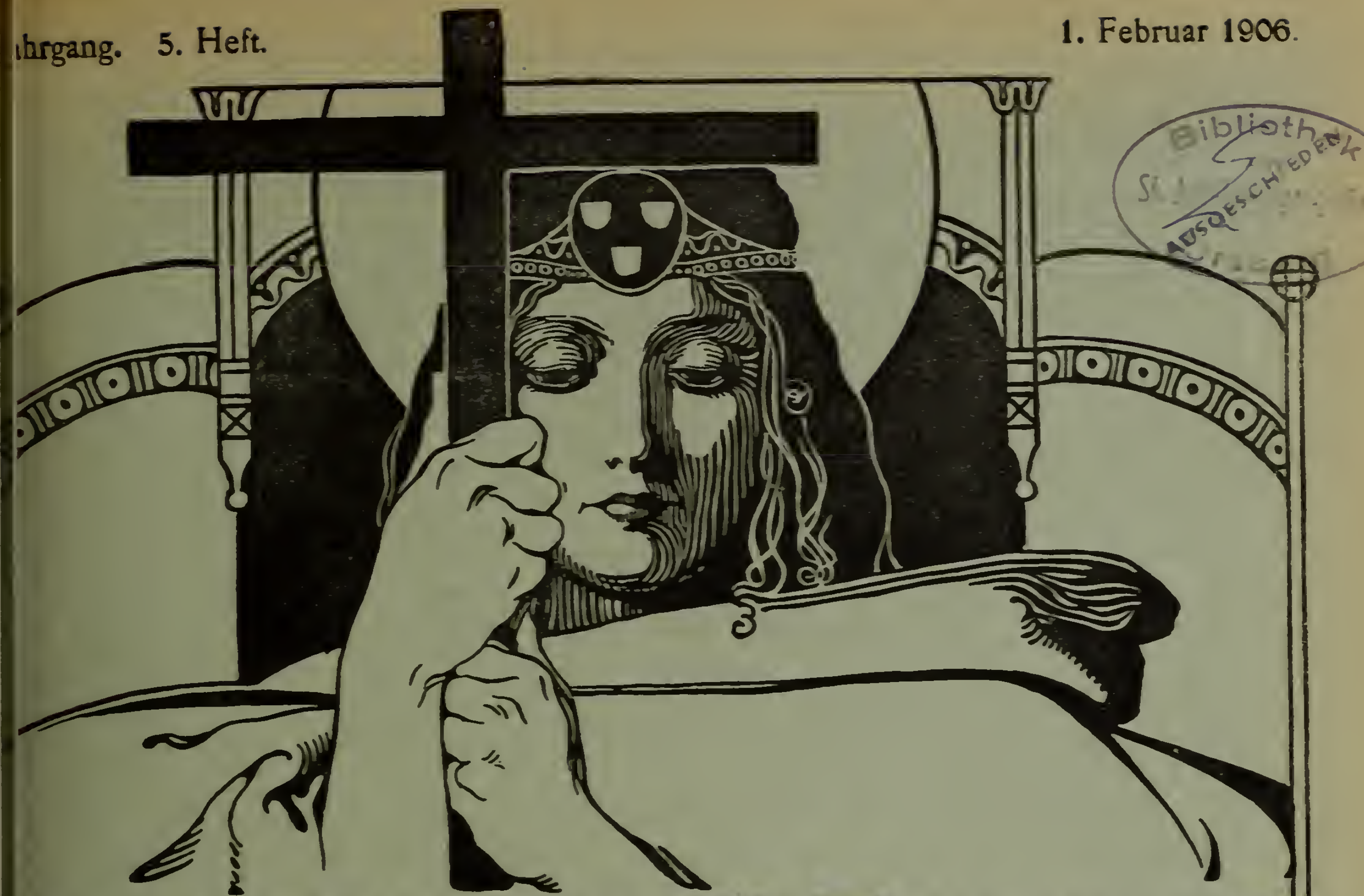
L'Arte. — Fasc. III. — L'arte Bizantina all' Esposizione di Grottaferrata. — L'antica facciata del Duomo di Firenze. — Gli affreschi del Castello di Manta nel Saluzzese. — — Fasc. IV. — Disegni di antichi maestri. — Arnolfo di Cambio. — — Fasc. V. — Michelino da Besozzo e Giovannino de' Grassi. Ricerche sull' antica pittura lombarda. — La pittura napoletana del Rinascimento. — La tomba di Taddeo Pepoli nella chiesa di San Domenico a Bologna.

PRAKTISCHE WINKE

BEANTWORTUNG VON ANFRAGEN

Fronleichnamsaltäre. Zur Anregung in Heft 2, Beil. S. VIII, hatte Herr Architekt Hans Proppe in Trier die Güte, die Abbildung eines von ihm entworfenen und von den Lehrern und Schülern der Trierer Fortbildungs- und Gewerbeschule ausgeführten Altares zu senden, der bei der Fronleichnamsprozession 1905 vor einem Hause aufgestellt wurde. Das Werk ist neu in seinen Formen und ohne Anlehnung an alte Stilvorbilder. Der Aufsatz ist dreigeteilt gedacht und erhebt sich vor einem dekorativen Hintergrund. Den Mittelpunkt des Aufsatzes bildet ein plastischer, lebensgroßer Crucifixus, zu dessen beiden Seiten befindet sich je eine Altartafel mit dem vorbildlichen Opfer Abrahams und dem ebenfalls typischen Opfer Melchisedechs. Ein blaugetönter Hintergrund stellt die Einheitlichkeit glücklich her. Der Aufbau kann rasch aufgestellt werden.

Redaktionsschluß: 10. Dezember.



DIE CHRISTLICHE KUNST

Monatsschrift für alle Gebiete der christl. Kunst und der Kunstwissenschaft, sowie für das gesamte Kunstleben.

Inhaltsverzeichnis:

In Verbindung mit der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst

herausgegeben von der

Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München

Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München

In unserem Verlage ist soeben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Kalender

bayerischer und schwäbischer Kunst.

Herausgegeben von Prof. Dr. Jos. Schlecht.

III. Jahrgang. 1906.

Mit Rücksicht auf das 100jährige Jubiläum des Königreichs Bayern sind in den dritten Jahrgang dieses **interessanten, prächtig ausgestatteten Kunstkalenders** vorwiegend solche Kunstwerke aufgenommen, die ihre Entstehung der Initiative der bayerischen Herrscher zu verdanken haben. Im gleichen Rahmen bewegen sich auch die textlichen Beiträge:

Unter Bayerns großem Kurfürsten. Von Dr. Felix Mader. — **Trausnitz und Neuburg.** Von Dr. Jos. Schlecht. — **Zwei Bauwerke der neuburgischen Wittelsbacher.** Von Dr. Alfred Schröder. — **Schleißheim und Nymphenburg.** Von Dr. Jos. Schlecht. — **Bayerns erster König.** Von Philipp Maria Halm. — **Die Walhalla bei Regensburg.** Von Dr. Jos. Endres. — **Die Schöpfungen König Ludwig II.** Von Dr. Friedrich Hofmann.

20 auf der Höhe der Technik stehende Abbildungen von Kunstwerken schmücken den Jahrgang.

Das Titelblatt in künstlerischem Vierfarbendruck, die Vermählung des Herzogs Otto von Wittelsbach mit der Gräfin von Wasserburg darstellend — eine vorzüglich gelungene Reproduktion des Gobelins im Bayerischen Nationalmuseum — ist ein außerordentlich sinniger Schmuck für jede Wohnung.

Der Kalender hat dauernden Wert.

Der Preis von M. 1.— ist im Verhältnis zum Gebotenen sehr niedrig.

In Kürze erscheinen in unserem Verlage

Zwei neue Kommunion-Andenken

in künstlerischem Vierfarbendruck.

Es sind dies zwei hochfeine Blätter nach hervorragenden Meisterwerken, nämlich

1. **Das ergreifende Abendmahlsbild** in der **Jesuitenkirche** zu **Feldkirch** von Karl Baumeister.
2. **Das innig empfundene Heilandsbild** von Carl Dolce in der **Dresdener Galerie.**

Bei den hohen Auflagen unserer Kommunion-Andenken konnten wir außerordentlich niedrige Preise in Ansatz bringen.

Preise: **1 Exemplar 25 Pfg.,**

50 und mehr Exemplare à 20 Pfg.

— **Verzeichnis mit Abbildungen gratis.** —





GEBHARDT FUGEL: VEREHRUNG DES HL. JOSEPH

KUNSTHISTORISCHE WANDERUNGEN DURCH KATALONIEN

Von Dr. AD. FÄH

VII. Lérida



ANSICHT VON LÉRIDA
Nr. 1

Tarragona und Lérida regen zur Vergleichung an. Die Lage beider Städte an aufsteigenden Hügeln, die sie beleben und mit stolzen Bauten krönen, ist äußerst ähnlich, wenn auch dort die architektonischen Linien sich im blauen Meere spiegelnd brechen, während hier der ziemlich breite Fluß Serge dem Bilde Leben, Bewegung, selbst eine gewisse Frische verleiht. Auch historische Parallelen dürften sich zwanglos aufstellen lassen.

Der Weg von Poblet nach Lérida war anziehend, wechselreich. Bis über 1000 m steigt die Bahn empor. Durch hügeliges Land eilt man der fruchtbaren Provinz entgegen. Die prächtigen Kulturen künden allenthalben den Segen einer in Spanien seltenen Wasserfülle.

Die Bedeutung der Stadt kennzeichnet ihre Lage. Sie beherrscht den Eingang der weiten aragonischen Ebene, bewacht die Mündungen der östlichen Pyrenäentäler und die Pässe der Küstengebirge. Die strategische Wichtigkeit dieses Punktes wurde stets geschätzt. Heute noch spielt er als Waffenplatz eine Rolle.

Die iberische Urbevölkerung dokumentiert ihr einstiges Dasein nicht in zyklopischen Mauern wie in Tarragona, nur in spärlichen Münzfunden, die das Interesse des Archäologen erwecken. Die römischen Geschichtsquellen kennen die Stadt unter dem Namen Ilerda. Cäsar eroberte sie und schlug hier die Legaten des Pompejus. Auch die Epoche der Westgoten hat keine Spuren zurückgelassen.

Hingegen hat die kurz dauernde Herrschaft der Mauren sich künstlerisch glücklich verewigt. Wenn auch Ludwig der Fromme schon 799 die Araber wieder verdrängte, deutlich markiert sich ihr Aufenthalt bis in die Gegenwart. Mit dem 12. Jahrhundert inauguriert sich die Blütenperiode. Raimund Berengar IV. erhob 1144 Lérida zur königlichen Residenz, der Bischofsstuhl wurde wieder hierher verlegt. In glänzenden Synoden und Provinzialkonzilien erneuerte sich das kirchliche und politische Leben. Man ersieht aus den Beschlüssen, daß der afrikanische Erbfeind an den Grenzen drohend lauerte. Jakob II. grundete 1300 eine Universität, die erst 1717 nach Cervera verlegt wurde. Das 17. und 18. Jahrhundert kennzeichnen die Belagerungen und Erstürmungen der Franzosen, die 1810 zum letzten Male siegreich in die einstige Königsstadt einzogen. Heute treffen wir die Provinzhauptstadt, die etwas über 24000 Einwohner zählt, mit ihrem Bischofssitze und einem Lyzeum.

Die Vergangenheit mit ihren glorreichen Kunstschöpfungen und das strategische Utilitätsprinzip der Gegenwart begegnen sich gegenwärtig in einem sonderbaren Konflikte. Ein Glück, daß wir Santas Creus und Poblet kennen, denn der Anblick dieser Ruinen läßt uns hier den düstern Mars als ernsten Beschützer der Kunstwerke begrüßen. Er hat sich mit diesen fast allzu liebevoll verbunden.

Sehnsuchtsvoll eilen wir unserm Hauptziele, der alten Kathedrale, entgegen. Zum Be-

treten derselben bedürfen wir der Erlaubnis des gobierno militar, des Festungskommandanten. Freundliche Aufmerksamkeit hatte uns dieselbe bereits verschafft. Auf einem von starken Festungsmauern umschlossenen Gürtel thront der ernste Beherrscher der weiten Ebene. Fast düster wirkt das Äußere. Die ungegliederten Strebepfeiler scheinen wuchtige Überreste von Fortifikationsanlagen zu sein (Abb. Nr. 2). Nur Turm- und Choranlage deuten auf den Kultzweck des Baues hin. Auch nicht entfernt könnte man ahnen. daß dieses trotzige Mauerwerk eigentliche, dekorative Juwelen in sich birgt, selbst eine neue Perspektive für die Beurteilung der spanischen Architektur bis zum 16. Jahrhundert eröffnet.

Der Gründer der Kathedrale ist König Peter II., der 1203 den Grundstein legte. 1273 fand die Konsekration statt. Als Baumeister wird Pedro de Peñafreyta († 1286) genannt.

Der Grundplan zeigt ein dreischiffiges Langhaus, dessen Breite im Verhältnis zur Länge auffällt. Ein stark ausladendes Querschiff ist dem Hauptchor und den beiden Nebenapsiden vorgelegt. Über der Vierung erhebt sich ein achteckiger Kuppelturm. Zwischen dem Kreuzgange im Westen und dem Hauptschiffe ragt ein achteckiger Glockenturm auf, der erst im 15. Jahrhundert seinen Abschluß erhielt.



LÉRIDA PORTAL DER VERKÜNDIGUNG
Nr. 3, Text unten



LÉRIDA GLOCKENTURM DER ALTEN KATHEDRALE
Nr. 2, Text oben

Bis 1717 diente die Anlage ihrem Zwecke, wurde sodann vollständig verbaut und ist heute noch eine Festungskaserne. Die kriegerischen Ereignisse des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts mögen die Einwilligung des Domkapitels zu dieser Änderung abgerungen haben, da ohnedies der Weg zum Heiligtum für reifere Jahre, besonders bei drückender Hitze beschwerlich fallen mußte. Einzig der Turm steht noch im Dienste der neuen Kathedrale, da diese eines solchen entbehrt.

Ein Gang um den Bau führt uns zu den Portalen. Wir treten zuerst der Puerta de la Anunciata, der Pforte der Verkündigung Mariä, näher (Abb. Nr. 3). Die Ornamente der Kapitäle und Pilaster sind romanisch. Das Motiv gedrehter Fäden erinnert an textile Vorbilder. Der energisch profilierte Halbkreisbogen mit seinen tiefen Hohlkehlen zeigt, dem Auge auf der Abbildung kaum erkennbar, in den Ornamenten die nämliche Zartheit. Die beiden Nischen über den Pfeilern weisen am Abschlusse den Zackenbogen auf. Über dem Gewölbescheitel beachten wir im Kreisrund die Aufnahme des Glückrades mit Benützung frühchristlicher Motive. Den Schriftfries mit

den Worten des Ave Maria in merkwürdig abbreviierten Majuskeln schließt über reizend wechselnden Konsolen die Bedachung ab. Es mag paradox klingen, daß ein etwas kühn rekonstruierendes Auge, welches in die beiden Nischen die Figuren der Verkündigung stellt, im Tympanonfelde die klugen und törichten Jungfrauen in reichen Reliefs schaut, von dieser Stätte vergleichend an die Brautpforte der Sebalduskirche in Nürnberg eilt In der ruhigen architektonischen Anordnung, im dekorativen Glanze hat sie an den Ufern des Serge ein Vorbild aufzuweisen, das sie nicht zu überbieten imstande war.

Der Gedanke an maurische Originale, denen der christliche Künstler folgte, wird uns an der Puerta de la Anunciata nahe gelegt. An der Porta dels Fillols (Abb. Nr. 4), wie der Katalane diesen Eingang der Kinder bezeichnet, tritt diese Idee mit imponierender Sicherheit auf. Der Ornamentist der romanischen Epoche kennt zwar noch animalische Muster, aber sie sind spärlich. Die maurische Arabeske bildet die Domäne, auf der er sich heimisch fühlt. In unerschöpflicher Variation schwelgt seine Phantasie. An den Kapitälen, in den Leibungen des Portalbogens, am Friese zwischen den Konsolen legt er deren Resultate nieder. Er bricht selbst die starre Linie über den Sparrenenden mit den duftigen Gebilden seines Meißels, für den Kunstfreund eine Reminiszenz an die maison carrée von Nîmes. Die Begrenzung der Hohlkehlen mit Zickzackformen und ineinander geschlungenen Halbkreisen kennzeichnet wieder die arabischen Linienspiele, welche allerdings dem romanischen Stile nicht fremd sind. Nur im knaufbesetzten Rundstabe war der Architekt weniger glücklich. Wollte er hier eigene Pfade wandeln? Sie würden höchstens an die Wege in eine Drechslerwerkstätte erinnern. Suchte er die Ringe, wie sie die Basis der arabischen Säule aufwies, mit deren stengelartigem Schafte in neuer Kombination zu zeigen? Auch in diesem Falle leuchtete über seinem Haschen nach neuen Effekten kein günstiger Stern. Aber von dieser Einschränkung abgesehen, hat Pedro de Peñafreyta hier ein dekoratives Meisterwerk geschaffen. Wenn die geklöppelte Spitzenmantille Spaniens einer architektonischen Übersetzung fähig wäre, so würde Lérida ein solches Beispiel aufweisen.

LÉRIDA KINDERPORTAL

Nr. 4, Text oben

Die Puerta de los Principes (Abb. Nr. 5), das Königstor, verdient diesen Namen in der Einfachheit, mit der diese Anlage dem Auge sich nähert.. Die romanische Grundform hinderte die Gotik nicht, ihre ornamentalen Genien zu entsenden. Den aufmerksamen Betrachter wird dieser Ausdruck nicht fremdartig berühren. Die Miniaturkapitälchen, die Bändchen in den Hohlkehlen, besonders die Figürchenreihe in einer derselben, das sind architektonische Nippsächelchen von eigenartigem Reize, einer so intimen Zartheit, daß sie in ihrem heutigen Zustande noch den Geist



LÉRIDA KÖNIGSPORTAL

Nr. 5, Text S. 103

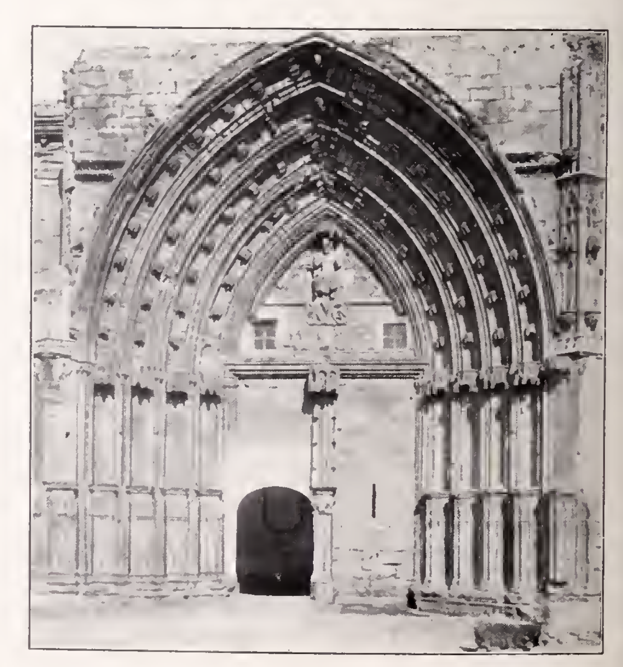
zu fesseln vermögen. Die Einfachheit des bekrönenden und schützenden Architraves, an dem nur die Konsolen einer eingehenden Behandlung unterzogen wurden, erhöht den Eindruck der Eleganz dieses Prinzeßchens unter den Portalen der Kathedrale.

Dieses Fürstenkind nähert sich übrigens einem einst majestätischen Throne, der Puerta de los Apostolos, dem großen Aposteltore, das allerdings seines plastischen Schmuckes beinahe gänzlich beraubt ist (Abb. Nr. 6). Im Spitzbogenfelde erblickt man noch die machtvolle Figur des Weltrichters, die Engel mit den Posaunen und einzelne Gruppen von Zeugen des Schlußaktes der Weltgeschichte. In die Reliefs der Seligen und Verdammten haben Barbarenhände zwei Fenster eingesetzt. Auch der Baldachin der Trennungssäule zwischen der einstigen Türe hat ihren Hauptschmuck verloren, nur die ehemals kaum sichtbaren acht Figürchen zu beiden Seiten sind noch vorhanden. Vollends verschwunden ist das ganze Heer der Statuen und Statuetten in den Leibungen. Das Vorhandene, in Verbindung mit anderen noch zu berührenden Werken genügt indessen, um dem Geiste eine Rekonstruktion zu ermöglichen. Sie würde beweisen, daß sich dieses Werk würdig neben die Portale der großen französischen Kathedralen stellen darf.

Mit der Verfolgung von Eingangsanlagen sind wir wohl glücklich zu Ende, denkt mancher freundliche Leser. Ermüdet teilten wir seine Ansicht schon auf der Festungshöhe. Ein einfacher Arbeiter, den unsere Neugierde zu interessieren schien, ersuchte uns, ihm zu folgen. Knarrend öffneten sich seinem Schlüssel die Türen eines Heuschobers. Wie groß war das Staunen, als uns in dieser Umgebung ein fünftes herrliches Portal begegnete, in den Details besser erhalten als alle übrigen, aber in trostlosem Zustande. Holzpfosten stützen die aus ihren Fugen weichenden Bogen. Von unseren freundlichen Begleitern war Dr. Arturo Massriera bereits seit acht Jahren Dozent am Lyzeum von Lérida, Herr Prof. José Martinez de San Miguel ist selbst Bürger der Stadt, aber beiden war dieses verborgene Kunstwerk unbekannt.

Der Eintritt in die einstige Kathedrale, heutige Kaserne, macht uns mit neuen Überraschungen vertraut. Intakt erhalten ist hier ein achtseitiger, gotischer Bau, der an die Kathedrale angebaut ist. Der ganze Reiz des Gewölbesystems der Gotik entfaltet sich im sternförmigen Linienspiele der Decke. Einst unstreitig ein lichtdurchfluteter Sakristeiraum, erblicken wir an den Wänden über Konsoltischen Spiegel. Wir befinden uns wohl in der architektonisch reichsten — Rasierbude der Welt.

Das gotische Grabdenkmal des Pere de Rey (Abb. Nr. 9) in der Nähe ist zwar in seinem figuralen Schmucke stark mitgenommen worden, allein die Weichheit der Gewandung der



LÉRIDA APOSTELTOR

Nr. 6, Text nebenan



LÉRIDA SAN LORENZO
Nr. 7, Text S. 106 unten

ruhenden Hauptfigur, die Anordnung der Draperien des Hintergrundes, die klagenden Figuren über dem Grabe, das bildete einst ein plastisches Ensemble, welches in der reichen Ornamentation einen würdigen Rahmen gefunden hat.

Im oberen Stockwerke der in die Kathedrale hineingebauten Räume betreten wir die Schlafsäle der Soldaten. In langen Reihen sind die eisernen Bettstellen vorhanden. Über dieser praktischen Nüchternheit des militärischen Alltagslebens aber sproßt und treibt ein Blütenwald ornamentaler Gebilde von wunderbarem Reichtume, dem sich das Auge staunend gefangen geben muß. Es sind die reizenden Kapitäle und reich skulptierten Bogenleibungen des Haupt- und Querschiffes der Kathedrale. In glücklicher Nähe pflückt der Geist die blumenreichen Ranken, in denen der romanische Stil am Jungbrunnen arabischer Arabesken sich erneut und erfrischt hat. Die Umwandlung der Kathedrale in eine Kaserne macht sich hier beinahe versöhnend geltend. Denn unmöglich wäre dieser seltene Genuß aus der Tiefe der ursprünglichen Anlage gewesen. Die prächtige Erhaltung flößt uns vor den militärischen Behörden wie vor den einfachen Soldaten gleichzeitig hohe Achtung ein.

Die letzte Merkwürdigkeit der Kathedrale ist der Kreuzgang, der allerdings total verbaut ist. Mächtige Spitzbogen umschließen die primitiven Türen und Fenster der Kasernenkonnexe. Auf gekuppelten Halbsäulen ruhen die mächtigen Streben, die einem starken Seitenschube gewachsen waren. Heute muß man zufrieden sein, hier ornamentalen Rekapitulationen der Kathedrale allenthalben dankbar zu begegnen. Einst mußte er wirklich imponieren, dieser umfangreiche Claustro mit seinen hoch gewölbten Arkaden, deren Ernst der Reichtum ornamentaler Gebilde milderte, eine Aufgabe, die heute die Natur mit bedenklichen Fingerzeigen für die Zukunft übernommen hat (Abb. Nr. 8).

Die Frage wird sich aufdrängen: welchen Ersatz das Domkapital von Lérida für seine herrliche Kathedrale gefunden? Drunten in der Stadt gibt uns die neue Kathedrale die Antwort. Ein korinthischer Portikus stellt seine mächtigen Säulen am Eingange auf. Das weiträumige, aber etwas nüchterne Innere erweist sich als ein frostiger Bau aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Der Reiseführer fertigt die Beschreibung desselben mit den Worten ab: »in der Sakristei einige Bilder«. Unsere Freunde waren diesbezüglich bessere Cicerones.

Schon die Chorstühle mit ihren Intarsien sind einer eingehenden Besichtigung wert,



LÉRIDA DETAIL DES KREUZGANGS DER KATHEDRALE
Nr. 8, Text oben

da sie den Betrachtenden mit der spanischen Hagiographie vertraut machen, eine Aufklärung, für welche der Kunstfreund aus dem Norden wirklich dankbar ist, denn nur zu häufig begegnet er diesbezüglich Schwierigkeiten in der Erklärung von Werken der Plastik und Malerei, die sich keineswegs leicht heben.

Erlesene Schätze bergen die Sakristeischränke. Wir gedenken eines vollständigen Ornates, Pluviale, Meßgewand und Dalmatiken in sarazenischer Weberei, in jener doppelt gewirkten, ungemein zarten Seide, deren Überreste das Entzücken jedes Sammlers von Textilien bilden. Hier sind es nicht vereinzelte Stoffmüsterchen, sondern in seltener Vollständigkeit erhaltene Ganzsachen, wie sie selbst das mit Recht berühmte Musée des tissus in Lyon nicht aufweist. Den Wert des Grundstoffes erhöhen die prächtigen Stickereien der Einsätze. Die Stolen und Manipeln bestehen aus Leinenstoff, den die Gold- und Seidenstickerei jedoch dem Auge entzieht. An einer Stole zählten wir 15 Halbfiguren in Vierpässen, Arbeiten, die man aus stilistischen und technischen Gründen dem 13. Jahrhundert zuweisen darf. Zu diesen Juwelen gesellen sich noch 17 große Gobelins, die wieder an den Kathedralschmuck von Tarragona erinnern. Endlich erwähnen wir die gotische Custodia in Silber, eine jener mannshohen Monstranzen, wie sie wohl alle Kathedralen Spaniens aufweisen. Sie werden an der Fronleichnamsprozession von kräftigen jungen Priestern auf hoher Bahre getragen.



LERIDA, KATHEDRALE GRABMAL DES PERE DE REY
Nr. 9, Text S. 104

Hatte uns Bädeker versichert: »zur Besichtigung der Stadt genügt ein halber Tag«, so möchten wir die Richtigkeit dieser Ansicht nur mit einigen Hinweisen beleuchten, ohne auf Details einzugehen. In der Hauptstraße, Calle Mayor, stehen wir plötzlich vor einem prächtigen gotischen Portale. Hübsch sind seine Ornamente, von anmutsvoller Frische die Figuren, als wären sie von der Puerta de los Apostolos der alten Kathedrale hierher versetzt worden. Wir stehen vor dem Militärspital, einem ehemaligen Kloster, das in seinen Innenräumen den Kunstfreund in zahlreichen neuen Überraschungen fesselt. Am Eingange in die genannte Straße begegnet uns die Casa Consistorial, ein romanischer Profanbau, an dem allerdings schon das 16. Jahrhundert seine Restaurationskraft versucht hat. Die Neuzeit hatte eben auf den Besuch des jungen spanischen Monarchen ein neues Dekorationsgewand der greisen Architekturgestalt umgeworfen.

In der Nähe des bischöflichen Palastes finden wir das Kirchlein San Lorenzo, ein lieblich Kind der Gotik, das 1270—1300 entstanden ist. Die beste Zeit dieser Stilepoche verkörpert sich hier, frei von der Herbe ihrer zarten Jugend, aber auch entfernt von den malerischen Lizenzen, in denen sich die Renaissance siegreich anzukünden gewohnt ist (Abb. Nr. 7). Was uns hier anzieht, sind drei prächtige Altäre. Zwei derselben sind Retablos in Marmor mit der originalen Fassung. Zehn Heilige und acht Reliefs zieren diese Altarbauten, um welche jedes Museum das schlichte Kirchlein beneiden dürfte, während sie hier in recht bescheidenen Seitenkapellen verlassen stehen. Ein dritter Retablo in ähn-






LÉRIDA, PROVINZIALMUSEUM — RELIEFS VOM HOCHALTAR DER ALTEN KATHEDRALE

Nr. 10 und 11, Text unten

licher Anordnung zeigt durchgehend Malereien auf Goldgrund. Nirgends fühlt man deutlicher als hier, welche Ähnlichkeit der gotische Altarbau Spaniens mit unseren Flügelaltären aufweist, wie aber die Verschiedenheit des Materials zu einer anderen Disposition drängte, deren Anordnung sich auch die Malerei nicht zu entziehen vermochte.

In den Straßen und Gassen von Lerida bildet die hoch gelegene alte Kathedrale immer das Orientierungszeichen. Die Vervollständigung des dort Geschauten führt uns ins Instituto provincial, das einem kleinen Museum Aufnahme gewährt.

Drei Objekte sind es, die uns hier anziehen: eine Madonna und zwei Reliefs: Die Sendung des hl. Geistes und die Kreuzabnahme (Abb. Nr. 10, 11 u. 12). Wir stehen vor den Überresten des Hochaltars der alten Kathedrale. In Gedanken weisen wir der Figur ihre Stelle mitten im Altare an, lassen sie von zwei weiteren Statuen flankieren und vermehren die Reliefs, dann ersteht der Hochaltar von Tarragona vor unseren Blicken. Selbst stilistische Gründe scheinen auf eine solche Rekonstruktion hinzuweisen. Man glaubt hier eine Erstlingsarbeit des uns bereits bekannten Juan de Tarragona zu erblicken, der dem weichen Fluß der Gewandung jene Aufmerksamkeit schenkte, die er später den zartesten Details zugewendet hat. Das lieblich naive Bild der Madonna steht künstlerisch auf edler Höhe. Das Pfingstwunder ist in seiner starren Symmetrie nicht frei von Härten in der Komposition, während die Kreuzabnahme in freundlichen Einzelnepisoden sich zu verlieren scheint, aber dennoch die Hauptszene deutlich betont.

Wie gerne möchte man den Objekten dieses Museums eine Dislokation nach ihrem ursprünglichen Aufstellungsorte gönnen! Könnte dies nur ideal geschehen, indem eine tüchtige Kraft sich der schönen, lohnenden Aufgabe unterziehen würde, die alte Kathedrale monographisch zu beleuchten, unter Zuhilfenahme aller Reste, die wieder gesammelt, ein ganz eigenartiges Bild entfalten müßten.

Eine letzte Stätte dürfen wir noch besuchen. Draußen vor der Stadt, in ruhiger Lage, erhebt sich der stolze Neubau des Diözesanseminars, das der damalige Bischof von Lérida, der unterdessen zum Erzbischof von Granada ernannt wurde, erbaut hat. Am 1. Januar 1904 eröffnete er daselbst ein Diözesanmuseum, das wir fünf Monate nach der Inauguration besuchten. Beinahe die ganze Hälfte des Parterre ist diesem Zwecke reserviert. Wir fanden bereits ein frühromanisches Antependium, 16 Statuen in Holz, sämtlich Werke aus der Zeit vor dem 14. Jahrhundert, 8 Steinskulpturen der gotischen Epoche. Unter diesen gedenken wir einer prachtvollen Madonna mit Kind und der graziösen Figur einer heiligen Magdalena mit dem Salbengefäß, eine Darstellung, welche die Erinnerung an die bekannte Nürnberger Madonna wachrief. Einen Vorzug würden wir sogar dem Werke von Lérida gewähren. Es hat seine zarte originale Polychromie bewahrt.

»Kommen Sie in einem Jahre wieder«, sagte uns der verdienstvolle Initiant und Gründer des Museums, »Sie werden diese

Räume so ziemlich angefüllt finden.« Was der Aufwand ganz bedeutender Mittel anderweitig nicht ermöglicht, das harrt hier nur der freundlichen Einladung eines kunstsinnigen Kirchenfürsten.

Wieder eilen wir hinauf nach der Anhöhe der alten Kathedrale. Vor uns breitet die Diözese Lérida sich aus. Nur die äußerste Ecke derselben durchzieht der Schienenstrang. Die weite Ebene und die angrenzenden Pyrenäentäler sind von den modernen Verkehrswegen noch getrennt. Welche Summe unbekannter Kunstschöpfungen mögen diese weiten Gegenden bergen, da kein Lufthauch des versengenden Sturmes im 16. Jahrhundert sich dort bemerkbar machte. Die künstlerischen Schöpfungen lassen noch heute die Königsstadt Lérida auf ihrem einstigen Throne erscheinen. Mit fürstlichem Stolze trägt sie das kostbare Diadem der alten Kathedrale auf ihrem verdienstvollen Haupte. Liebend nähern sich der Kunst zarte Kinder aus der Stadt ihren Stufen und weithin über die Lande rauscht der hermelinbesetzte Purpur zum Schutze desjenigen, was Kunstfertigkeit und gläubige Opferwilligkeit geschaffen.

Der alten Kathedrale entsenden wir ein dankbar wehmutvolles Have. Auf hoher Warte erscheint sie dem Leuchtturme gleich, der in die Kunst Kataloniens, vielleicht Spaniens, überhaupt neue Lichtstrahlen entsendet. Die Zartheit und Eigenart der romanischen und gotischen Ornamentik hat uns oft überrascht. Eine leise Vermutung nimmt volle Gestalt an. Die christlichen Künstler haben den maurischen Werken den Formenduft der Arabeske entnommen, ohne sich ihren architektonischen Schwächen gefangen zu geben. Das Reich der Omaijaden hat dem Lande tiefe Wunden geschlagen, die Kunst und Kulturgeschichte jedoch setzt den dunklen Schatten manch lichtvolle Partien gegenüber

(Fortsetzung folgt)



LÉRIDA PROVINZIALMUSEUM — MADONNA AUS DER ALTEN KATHEDRALE

Nr. 12, Text S. 107

IX. INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IN MÜNCHEN 1905

Von FRANZ WOLTER

(Schluß)

Die holländischen Künstler machen den abgeklärtesten, harmonischsten Eindruck, das Gesamtbild ist aber alljährlich das gleiche. Sie werden mit ihrem soliden Können und der klaren Darstellungsart jeden Kenner von Kunst hoch erfreuen, und bei ihnen befindet man sich an einem Beruhigungsort nach den Aufregungen und den lauten Lärmen, die andere Säle der Fremden hervorrufen. Unter den Niederländern übernimmt die Führung der bereits betagte Jozef Israels, der mit einem Selbstbildnis und Interieur vertreten ist, die nur seine frühere Kraft ahnen lassen. Israels beeinflußt seine Landsleute, man sieht viele Bilder, die in direkter Anlehnung an ihn geschaffen wurden, so »Mutter und Kind« von Kever, »Haus des Landmannes« von Bernhard Blömmer und vieles andere. Selbst Briet ist Verehrer Israels', erreicht aber durch seine persönlichen Eigenschaften wundervolle Stimmungen. Sein Interieur aus Nord-Brabant ist wohl die edelste Perle. Auch Breitner hat seine Kunst vertieft, wie ein alter Venezianer sieht die »Straßenanlage in Amsterdam« aus; Gorter ist mit einem Heideweg in weiter Landschaft glänzend vertreten, das Bild erinnert fast an Hobbema. Tüchtige Arbeiten brachten auch W. Zwart, Mesdag, Chattel, Schildt, Koster, Martens, Klinkenberg. Therese Schwartze ist in ein süßliches Fahrwasser geraten, ihre



FRANZ URBAN HL ROCHUS
IX. Internationale Kunstausstellung in München 1905

früheren Bildnisse hatten mehr Kraft. An Rasse dürfte aber der flott in starker Farbbehandlung wiedergegebenen Studie »In der Scheune« von Bisschop-Robertson nichts ähnliches an die Seite zu stellen sein. Von den Stilleben sind die des verstorbenen Chr. Bisschop vorzüglich, auch die Tierbilder Jan van Essens und die glitzernden Fische von Roelfs jr. Das Vorbild für viele Maler ist Van der Waay; er malt die hübschen, viel begehrten Holländerinnen. Es ist auch diesmal mit einem hübschen Mädchen da, welches zur Abwechslung einen Messingkübel in den Händen hält.

Das Nachbarland Belgien ist wohl das unausgeglichenste aller Länder. Neben ausgesprochenen Persönlichkeiten sehen wir den krassesten Dilettantismus, wie die »Kokotte« von Thomas deutlich beweist. Unerfreuliche Spielereien nehmen einen breiten Raum ein, spiritistische Vorwürfe mit technischen Mätzchen gegeben. Ein altvlämischer Freiheitsgedanke steckt in dem technisch gut behandelten »Lied der Geusen« von Walter Waer. Mehr zeichnerisch aufgefaßt ist das große Parzenbild von Levêque. Ein Aquarell, welches die meisten vielleicht nicht sehr beachten, ist das Kircheninnere (Erinnerung an Flandern) von Ferd. Khnopff, ein Bild, das in seiner Zartheit und dem hohen künstlerischen Empfinden mit zu dem Besten gehört, was die Belgier gebracht. Die stille, erhabene Feierlichkeit eines hohen Domes, eines Gott geweihten Heiligtumes ist noch selten mit so wenigen und dennoch so ausreichenden Mitteln glanzvoll zum Ausdruck gebracht worden. Dieses in wenigen grauen Farben gehaltene Werk will anders betrachtet sein als die vielen Kircheninterieurs, die stets auf grossen Ausstellungen zu Dutzenden vorhanden sind, hier ist künstlerische Weisheit aufs höchste mit dem menschlichen Empfinden vereint. Eine ehrwürdige, wundersam fesselnde Stimmung umfängt den Beschauer, und es quillt aus den hohen Hallen hervor wie Orgelton und stilles Gebet. — In die rauhe Wirklichkeit versetzt uns Eugène Laermans: heimkehrende, von den Lasten des Tages niedergedrückte Bauern erzählen nur vom Druck, nicht vom Segen der Arbeit. Auch die Farbe ist schwer und zäh und die Figuren plump und primitiv. Bei Constant Meuniers geborstenem Schmelzofen denkt man unwillkürlich an Menzel, aber wir erkennen, wie groß, stark und einzigartig unser Altmeister war.



FRANZ URBAN HL. ELISABETH
IX. Internationale Kunstausstellung in München 1905

Die Schweden haben in ihren beiden Sälen greulich gepflastert, wenn das Wort »Briefmarkensammlung« irgendwo und -wie Anwendung finden kann, so hier und auch bei den Spaniern. Eine Buntheit und Zerrissenheit ist erzeugt worden durch das unglaublich schlechte Hängen. Gibt man sich Mühe, die Bilder einzeln, jedes für sich zu betrachten, so entdeckt man viel Schönes, zumal in den Landschaften. Schwedens klare, reine Winter-



J. P. TER MEULEN IN DEN HOLLÄNDISCHEN DÜNEN
IX. Internationale Kunstausstellung in München 1905

tage sind hier überaus stimmungsvoll wiedergegeben. Auch köstliche Innenräume entdeckt man, echt erhaltene alte Bauernstuben und Wohnungen kleiner Leute von malerischem Reiz.

Dänemark erscheint in dieser Beziehung noch reicher, die besten Stücke dieses Genres hängen in diesen Sälen. Zu nennen sind Mols, Holsøe; letzerer Meister versteht es, das Flimmern des einströmenden Lichtes wahr und künstlerisch zugleich zu verkörpern. Es fehlt aber in beiden Ländern an Genies, an leitenden Persönlichkeiten, gottbegnadeten Künstlern von starker Eigenart, die nicht Sklaven der Natur, sondern ihre Beherrscher sind. Die südlichen Länder, einst die Pflegestätten der schönen Künste, treten immer mehr hinter die nordischen Völker zurück. Am deutlichsten bemerkt man dies in den spanischen Sälen. Dort, wo noch alte Tradition mitspricht, findet man vereinzelte gute Werke, trotzdem fehlt allen die Vertiefung im Thema, es ist nur ein Schwelgen in reiner Sinnenlust und Farbe. Bezeichnend hierfür ist das große, als »Armida« bekannte Triptychon von Chicharro, das in seiner Üppigkeit und dem sinnfälligen Farbenrausch jeder inneren Wirkung bar ist. Noch weniger ist solche bei den Rauf- und Mordszenen von Bermejo Sobera zu verspüren, auch nicht bei den »Ballspielern« von Pinazo Martinez.

Nicht viel besser sieht es bei den Ungarn aus. Die Kunst trägt hier keine nationale Prägung, die meisten Könner haben französische Art angenommen, ebenso wie das internationalste Volk, die Amerikaner. Etwas Heimatloses, Fremdes zieht daher durch die ganze ungarische Kunst, und selbst die brillanten Studienköpfe des verstorbenen Munkácsy, die sich wie leuchtende Perlen ausnehmen, zeigen französische Qualitäten. Mehrere treffliche Porträts und eine flotte Skizze bringt Philipp László; Robert Wellmann, Aladár Krisch und Vaszary versuchen sich teils in symbolischer, teils in realistischer Art, um die alten Stoffe christlicher Kunst in neue Gewänder zu kleiden, ohne an das religiöse Element, an die Verköperung der religiösen Idee zu denken.

Viel einheitlicher, geschlossener ist die englische Kunst. Bei ihr sieht man noch die Nachwirkung gesunder Tradition, und wenn sie auch Anregung von außen nimmt, so bleibt sie dennoch in ihrem ganzen Charakter immer englisch, ja selbst deutsche Elemente verenglisieren jenseits des Kanals. Freilich zu ihrem Schaden, wie dies Hubert von Herkomer, Neven du Mont und Sauter beweisen. Betrachtet man die englische Kollektion, so geht eine milde, abgetönte Stimmung von ihr aus. Kein Feuerwerk überrascht und blendet, sondern es ergeht dem Beschauer wie im Holländersaal, man glaubt, nach einem heftigen Gewitter, dem Lärmen und Toben in manchen Sälen der Fremden, in ein stilles ruhiges Tal eingekehrt.

Die auf einen kleinen Raum zusammengedrängten deutsch-österreichischen und slavischen Künstler machen dagegen einen Heidenlärm. Schon die schreiende, an Wiener Tingel-Tangel erinnernde Ausstattung der Räume wirkt aufdringlich. Will man Wohnungseinrichtungen zeigen, so mögen die halb Empire-, halb Biedermaierstuben in Grau und Gelb des Wiener Hagenbundes noch angehen, auch noch für décadente, degenerierte Blasiertheiten; aber man nenne dies dann nicht mehr ernst zu nehmende Kunst.

Die Polen verschießen ihr ganzes Feuer in

wilder Leidenschaftlichkeit, ihr Temperament läßt sie nicht zur Besinnung kommen. Sie sind auch nur unselbständige Schüler der Franzosen und könnten wohl mehr leisten, wären sie bei der heimatlichen Scholle geblieben wie der große Matejko, der gezeigt hat, daß Eigenart in der Nation steckt; auch Chopin hat es mit seiner Musik bewiesen. Aber Chopins auf malerischem Gebiete finden wir nicht, auch Mehoffer, der sich als echter Pole vorstellt, ist nicht glaubwürdig.

Die Böhmen setzen uns die Décadence ihrer malenden Jünglinge als Kunst vor. Bei ihnen erscheint ebenfalls Pariser Nachahmung.

Am vorteilhaftesten nimmt sich noch die Wiener Künstlergenossenschaft aus, es steckt solides Können und Gesundheit in ihren Führern. In Karl Merode begrüßt man sogar einen österreichischen Menzel. Seine Schrauben- und Schmiedewarenwerkstätte aus Floridsdorf ist brillant und saftig gemalt und trotz der Nüchternheit des Gegenstandes von hohem malerischem Reiz. Die altbewährten Künstler Isid. Kaufmann, H. v. Angeli, P. Ivanowits, K. Pochwalski sind mit trefflichen Werken erschienen. Karl Pippich hat in den durstlöschenden Soldaten ein prickelnd farbiges Bild geschaffen. Die Wiener Sezession ist äußerst schwach vertreten wohl infolge der Spaltung, die in ihrer Mitte stattgefunden. Zu erwähnen sind nur die Bilder von J. Engelhart und »Die Sorge« von Rudolf Zettmar.

Wir sind zu Ende mit den ausländischen Gästen, und wenn wir das künstlerische Fazit ziehen, so sehen wir ein trauriges Resultat. Dies predigt uns mit eindringlicher Stimme: schlagen wir endlich die Türen zu vor den vielen Fremden. Der Staat hat ihnen allen in vollstem Maße gegeben, was sie hier in München verlangten. Wir haben dort, wo die Ausländer den Deutschen überlegen waren, dies anerkannt, jetzt ist es endlich Zeit mit der fremden Kunst zu brechen, damit sich der Deutsche auf sich selbst und seine Kunst besinne und auf seine eigene Kraft vertraue. Die heimischen Künstler sollen sich für uns betätigen und für das deutsche Volk; durch ihre Selbständigkeit werden sie sich am sichersten die Wertschätzung des Auslandes erringen und so ideell wie pekuniär nicht schlecht fahren.



FLORIS ARNTZENIUS NACH DEM REGEN

IX. Internationale Kunstausstellung in München 1905



ARNOLD GÜLDENPFENNIG

Zum 50jährigen Jubiläum
als Diözesan- und Dombaumeister zu Paderborn

Von DETMAR HÜFFER

Als ein Sohn Westfalens wurde Arnold Güldenpfennig am 13. Dezember des Jahres 1830 zu Warburg an der Diemel geboren. Sein Vater, der Jüngste von drei Brüdern, von denen der eine später als Arzt in Hamburg tätig war, der andere als Offizier in russischen Diensten stand, war dort im Steuerfach angestellt, nachdem er schon als 16jähriger Jüngling in das Lützowsche Freikorps eingetreten war und als freiwilliger Jäger die Freiheitskämpfe mitgemacht hatte.

Seine wissenschaftliche Ausbildung erhielt Arnold Güldenpfennig auf den Gymnasien zu Münster und Minden, an welch letzteren Ort die Eltern später übersiedelten. Nach glänzend bestandenem Maturitätsexamen führte ihn seine Neigung zum Baufach. Die theoretische Ausbildung erhielt er auf der Bauakademie zu Berlin, die damals gänzlich unter der Herrschaft der Antike stand. Seine ersten Beziehungen zur Gotik rühren aus der dem akademischen Studium vorhergehenden, einjährigen, praktischen Lehrzeit, in der er mit lebhaftem Interesse eine sorgfältige Aufnahme des Domes zu Minden fertigte, die in die Lübkesche Kunstgeschichte Aufnahme fand. Schon das Jahr 1854 führte ihn nach Paderborn. Hier leitete er zunächst unter dem damaligen Dombaumeister Uhlmann den Bau des neuen Flügels des Priesterseminars. Nach dem sehr bald darauf erfolgten Abgang Uhlmanns trat Güldenpfennig zuerst provisorisch an dessen Stelle, wurde aber bereits am 9. Februar 1856, in dem jugendlichen Alter von 25 Jahren, definitiv als Diözesan- und Dombaumeister angestellt.

Das Eintreten Güldenpfennigs in seine praktische Tätigkeit fällt in eine Zeit lebhafter geistiger Bewegung auf dem Gebiete der Baukunst. Das Wiederanknüpfen an die große Vergangenheit des deutschen Volkes auf dem Gebiete der Kunst überhaupt, wie es von den Romantikern im Anfang des Jahrhunderts inauguriert wurde, durchdrang gleich einem Sauerteig alle künstlerischen Bestrebungen. Materiell unterstützt durch die Kunstmäcene, insbesondere auf dem preußischen und bayerischen Königsthrone, geistig gefördert durch die geistreichen Schriften und Reden August Reichenspergers, gleich seinem Freunde Montalembert voll von glühender Begeisterung, durch das große Prachtwerk Sulpiz Boisserées über den Kölner Dom und die Schriften und Zeichnungen der genialen Viollet-le-Duc und Ungewitter, sowie anderer führender Geister, nahm jene großartige Bewegung nach der monumentalen Kunst des Mittelalters hin einen mächtigen Aufschwung, und das weite Wellen schlagende Ereignis des Ausbaues des Kölner Domes zog die besten der damaligen Künstler in ihren Bann. Daß da eine so fein empfindende Natur wie die Güldenpfennigs nicht abseits stehen konnte, war selbstverständlich. Die poetische Auffassung der ganzen Richtung, die konstruktiven Gedanken und edlen Formen der Gotik insbesondere begannen gar bald, es ihm anzutun, und ließen ihn in ein eifriges Studium derselben eintreten. Eine besondere Förderung dieser Studien erhielt Gülden-



JACOB KEVER — LESESTUNDE

IX. Internationale Kunstausstellung in München 1905



LOUIS APOL — WINTER IM WALDE

IX. Internationale Kunstausstellung in München 1905

pfennig durch Friedrich Schmidt, den großen Werkmeister an der Kölner Dombauhütte, dessen persönliche Bekanntschaft und hervorragende Leistungen von tiefgehendem Einfluß auf ihn waren. So trat die Richtung der durch die Berliner Akademie vermittelten Ausbildung sehr bald zurück, und die Lebensaufgabe des jungen Dombaumeisters wurde nunmehr die Gotik und die in mancher Hinsicht auf ähnlichen Grundgedanken und Auffassungen beruhende romanische Baukunst. Dieser Lebensaufgabe ist er treu geblieben, und wenn, wie August Reichensperger gelegentlich in interessanter Weise ausführt, die Gotik einen ganzen Mann verlangt und sich nicht im Nebenamt behandeln läßt, so hat sie ihrerseits aus Güldenpfennig einen ganzen Mann gemacht und ihm die Liebe vergolten, die er ihr entgegengebracht und unverbrüchlich gehalten hat. Ja, gerade sie hat ihn befähigt, aus ihren konstruktiven Gedanken und dem sorgfältigen Studium der Formen überhaupt heraus auch die übrigen Stile, insbesondere die Frührenaissance, aber auch die späteren Bauformen bis zum Empire mit Meisterschaft zu beherrschen, wofür nicht wenige Ausführungen der Architektur wie der Kleinkunst ein glänzendes Zeugnis ablegen.

Um den weiteren Entwicklungsgang Güldenpfennigs und die immer tiefer gehende Durchdringung seines Arbeitsfeldes — mit der die steigende Beherrschung der Formen gleichen Schritt hielt — genügend schildern zu können, bedürfte es eines wenn auch nur kurzen Eingehens auf wenigstens seine Hauptschöpfungen, das namentlich auch sein rasches und sein stetiges Fortschreiten in der Vollendung seiner Werke dartun würde. Leider steht uns hierzu aus äußeren Gründen gegenwärtig Raum und Zeit nicht zur Verfügung, so daß wir selbst an Bauten wie die Kirchen in Hamburg, Horas, Lübeck, Halle a. d. S., Kiel, Witten, Paderborn, Castrop, Rüthen, Büderich, Langenstrasse, Stassfurt, Hamm, Mülhausen, Driburg, oder die Restaurationsarbeiten des Paderborner Domes, der Gaukirche daselbst, der Severi- und Allerheiligenkirche in Erfurt, der

Nikolaikirche in Obermarsberg, der barocken Stadtkirchen in Fulda und Lissa, der Kiliani-Kirche in Höxter lediglich erinnern können, ohne irgendwie auf sie einzugehen. Wir hoffen indes, das in einem späteren Artikel nachzuholen.

War dem Kirchenbau naturgemäß Güldenpfennigs Lebensaufgabe zugewendet, so zeigen zahlreiche, teils damit in Beziehung stehende Bauten, wie das theologische Konvikt mit Kirche zu Paderborn, das Mutterhaus der Schwestern der christlichen Liebe und der barmherzigen Schwestern, beide mit Kirchen, die Erweiterungsbauten des Klosters der sogenannten französischen Nonnen und des Knabenseminars, sowie das Waisenhaus daselbst, das Kloster der Oblaten nebst Kirche in Hünfeld, die Restauration des Ursulinenklosters nebst Kirche in Erfurt, sowie zahlreiche reine Profanbauten der verschiedensten Art und Ausdehnung die Vielseitigkeit des Meisters.

Schon zu Anfang der siebziger Jahre wurde in der englischen Bauzeitung »The builder« das von Güldenpfennig im Jahre 1866 im gotischen Backsteinstil erbaute Wohnhaus zu Paderborn von dem als Kunstkritiker bekannten Mr. Brewer mit einer eingehenden, sehr anerkennenden Besprechung veröffentlicht. Ein von demselben Kunstschriftsteller im Royal Institute zu London gehaltener Vortrag über eine Reihe von anderweitigen Arbeiten Güldenpfennigs hatte zur Folge, daß der Vorschlag, letzteren zum Ehren- und korrespondierenden Mitglied des »königlichen Instituts britischer Architekten« zu ernennen, mit allseitigem lebhaftem Beifall angenommen wurde. Aus dieser Zeit rühren die mannigfachen Beziehungen Güldenpfennigs zu den führenden englischen Architekten her, welche durch Korrespondenzen und Reisen noch gefestigt wurden. — Da infolge des Kulturkampfes die Kirchenbautätigkeit in Deutschland sehr zurücktrat, wurde ihm von seinen englischen Freunden der Gedanke nahegelegt, ganz nach England überzusiedeln. Insbesondere interessierte sich für dieses Projekt auch Kardinal Manning, auf Grund von Empfehlungen des Bischofs Konrad Martin. Doch konnte Güldenpfennig, so viel Verlockendes der Gedanke auch für ihn hatte, sich nicht entschließen, sein Vaterland zu verlassen, und so sehen wir ihn erfreulicherweise noch heute in seiner von ihm liebgewonnenen Stellung und Tätigkeit, für die dann mit dem Nachlassen des Kulturkampfes auch wieder bessere Zeiten erwuchsen.

Müssen wir es uns heute versagen, auf die einzelnen Arbeiten Güldenpfennigs näher einzugehen, so erscheint doch eine Würdigung der Eigenart seines Schaffens in großen Zügen geboten.

An erster Stelle wird sich hier die Frage erheben, worin das Persönliche und Reizvolle seiner Entwürfe liegt, und da wird man zur Beantwortung zunächst den in ihnen ausgesprochenen Gedankenreichtum hervorheben müssen. Um diesen voll zu würdigen, muß man durch Jahrzehnte hindurch Zeuge gewesen sein, wie bei Inangriffnahme einer Aufgabe eine Fülle von Lösungen gewissermaßen auf den Meister eindrang, und wie die Schwierigkeit wesentlich darin bestand, aus vielen schönen schließlich die beste herauszufinden. Und diese Schwierigkeit war oft wirklich groß, denn die einzelnen Entwürfe waren mit einer solchen Liebe durchdacht, daß jeder seine besonderen Vorzüge hatte. Diese große Hingebung, dieses nicht bloß verstandesmäßige Sichversenken in die gestellte Aufgabe kennzeichnet Güldenpfennigs Art zu arbeiten und tritt dem verständnisvollen Beschauer unwillkürlich entgegen. Je mehr man in die Arbeiten eindringt, um so mehr erkennt man ihre feine, liebevolle Durcharbeitung. Dabei kommt dem Meister eins besonders zu statten, das ist die Leichtigkeit der Formgebung, welche ihrerseits sich wiederum stützt auf die eingehendste Kenntnis der Prinzipien und Detailformen, und zwar nicht nur des gotischen Stiles, sondern auch aller übrigen. Er beherrscht sie derart, daß man nur sagen kann, er denkt vollständig in dem Stil, den er im einzelnen gegebenen Fall verwendet, und die Form ergibt sich spielend von selbst. Alles dieses würde indes noch nicht genügen, vollendete Kunstwerke zu schaffen, wenn nicht als Wichtigstes hinzukäme ein in seltenem Maße ausgebildetes Schönheitsgefühl. Das ist der Genius des Künstlers, der wohl ausgebildet, aber nicht anerzogen werden kann; das ist die Gottesgabe, die ihm in die Wiege gelegt wird. Und dieses Schönheitsgefühl ist bei Güldenpfennig ein universelles. Es erstreckt sich nicht nur auf die Baukunst oder Skulptur, sondern auch auf Malerei, Poesie, Musik, kurz alle Verhältnisse des menschlichen Lebens; es ist ihm eine durchaus poetische und künstlerische Auffassung aller Dinge eigen.

Aus diesem entwickelten Schönheitsgefühl heraus erklärt sich auch die weise Beschränkung in Anwendung reicher Formen. Die große Einfachheit ist charakteristisch für Güldenpfennigs Bauten. So reiche Formen

ihm zu Gebote stehen, er wendet mit Vorliebe einfache an. Er hat das große Geheimnis ergründet, daß die Kunst nicht so sehr in den Formen als in den Verhältnissen beruht, daß einfache Formen als solche niemals unschön zu sein brauchen, daß aber reiche, an der unrechten Stelle verwendet, geradezu unkünstlerisch wirken. Die Formen kann man durch Fleiß und Studium zu handhaben lernen, ohne den Geist erfaßt zu haben. Und wenn die angestrebte Wiederbelebung der Gotik nicht in dem erhofften Masse und Sinne zu einer Erneuerung und Wiedergeburt der Baukunst überhaupt geführt hat, so ist daran zum nicht geringen Teile die große Zahl derjenigen sogenannten Gotiker schuld, welche glaubten, mit den gotischen Formen, dem Spitzbogen, der Fiale, dem Kapitell und dem Strebepfeiler sei es getan, denen aber der Geist fehlte, die Formen zu beleben und zum Kunstwerk zusammenzufügen. Die Kunst aber muß empfunden sein. Der Künstler erfaßt sein Werk intuitiv. Die Verstandestätigkeit allein befähigt niemals zum wahrhaft künstlerischen Schaffen.



MARTINUS SCHILDT — WASCHTAG

IX. Internationale Kunstausstellung in München 1905

Mit diesem Schönheitsgefühl, mit der Fähigkeit, sich in gegebene Verhältnisse einzuleben, verbunden mit weitgehendem Verzicht auf äußere Mittel, hängt wesentlich eine andere ganz spezielle Gabe Güldenpfennigs zusammen: das ist sein besonderes Geschick zur Restauration und zum Ausbau alter Bauwerke. Indem er hier den Geist des ursprünglichen Erbauers, wie er sich in dem vorhandenen Werke ausprägt, ganz auf sich wirken läßt, indem er lediglich aus diesem Geist heraus, unter bescheidenem Zurücktreten seiner eigenen Persönlichkeit wirken will und deshalb mit peinlichster Sorgfalt alles künstlerisch Wertvolle zu erhalten strebt und nur unkünstlerische, schönheitswidrige, spätere Zutaten entfernt, weiß er Gedanken und Formen so aus dem Vorhandenen herauszuarbeiten, daß auch bei größeren teilweisen Neubauten in ganz auffallender Weise der Charakter der Einheitlichkeit gewahrt bleibt.

So kommt es, daß schon nach wenigen Jahren, wenn eine gewisse Patina des Alters sich eingestellt hat, man in keiner Weise die Empfindung hat, einer Restaurations- und Ergänzungsarbeit gegenüber zu stehen, vielmehr

den alten Meister vor sich zu sehen meint. Dazu kommt noch ein anderes. Bei diesem Bestreben, sich den gegebenen Verhältnissen möglichst anzupassen, stellen sich oft unerwartete Schwierigkeiten ein, die Güldenpfennig niemals zu umgehen, sondern zu bewältigen sucht. Gerade diese Schwierigkeiten bieten ihm dann Gelegenheit zu Lösungen von oft überraschender Schönheit. In fast allen Fällen erfolgt diese Lösung aus konstruktiven Gesichtspunkten heraus. In dieser Beziehung ist er ganz Gotiker. Jeder Bau ist ein Organismus, und selbst die Verwendung von reichen Formen dient wesentlich zur Hervorhebung des konstruktiven Gedankens.

Mit der Vorliebe Güldenpfennigs für einfache, großzügige Formen geht Hand in Hand eine ganz besondere Sorgfalt in der Ausführung des Details. In dieser Hinsicht darf man wohl sagen, jede einzelne Form — und er wiederholt sich kaum jemals — sei es in Stein, oder Holz, oder Eisen, ist mit großer Liebe ausgeführt und erweckt, auch losgelöst vom Ganzen, für sich allein Interesse. Da für diese Schönheit der Form die handwerksmäßige Ausführung von größter Bedeutung ist, so hat Güldenpfennig dem Kunsthandwerk eine ganz besondere Teilnahme zugewendet, die sich nicht nur auf die Sache, sondern auch auf die Personen erstreckt, und so eine Reihe von Handwerksmeistern Paderborns — was diese dankbar anerkennen — zu einer außergewöhnlich kunstverständigen Auffassung und Arbeitsleistung herangebildet. Auch für das Sanct Bernward-Institut in Mainz hat er eine Menge wertvoller Zeichnungen zu Kirchengeräten, Kelchen, Monstranzen, Kanzeln etc. entworfen.

Den Nachweis unserer allgemeinen Würdigung im einzelnen werden wir in den später folgenden bildlichen Darstellungen und Mitteilungen erbringen. — Fassen wir alles zusammen, so sehen wir vor uns ein reiches, von Gott begnadetes Künstlerleben, dem körperliche und geistige Frische und im seltenen Maße schöpferische Tätigkeit unverändert bis ins hohe Alter verliehen ist. Daß ihm auch Künstlers Leiden nicht erspart geblieben sind, bedarf wohl kaum besonderer Erwähnung. Doch alle Schwierigkeiten auf künstlerischem und rein menschlichem Gebiet trugen nur dazu bei, mit dem Künstler auch den Menschen von Tag zu Tag wachsen zu lassen.

Möge dem Meister im glücklichen Kreise der Seinen noch eine lange und reiche Schaffenskraft und Schaffensfreude beschieden sein!

ALBRECHT VON FELSBURG †

Von Architekt FRANZ JAKOB SCHMITT, München

Tirol besaß im vorigen Jahrhundert drei tüchtige Vertreter der kirchlichen Historienmalerei, Franz Plattner († 1887), Georg Mader († 1881) und Albrecht von Felsburg. Letzterer folgte seinen beiden Berufsgenossen am 29. Oktober 1905 im Tode nach. Die Großeltern Albrecht von Felsburgs waren in Tirol beheimatet, er selbst war jedoch 1838 in Wien geboren. Im Jahre 1866 ließ er sich in Innsbruck zu dauerndem Aufenthalt nieder. Seine künstlerische Ausbildung empfing er zunächst 1855 in Stuttgart und seit 1857 an der Münchener Königlichen Akademie unter Professor Johannes von Schraudolph und Schlotthauer; 1860 verließ Felsburg die Akademie der bildenden Künste und trat in das Benediktinerkloster St. Bonifatius in München ein. Der schwächliche Körper ließ bereits nach 18 Monaten das Aufgeben des Ordensberufes ratsam erscheinen, auch wurde es Felsburg klar, daß die religiöse Kunst, nicht das Priesteramt, sein eigentlicher Beruf sei; so kehrte er in die Welt zurück und begann nun, sich selbständig weiter zu bilden; das erste Ölbild »Jesus und die Jünger in Emmaus« bekam der Vormund Bendele in Wien als Geschenk. Verehelicht hat sich Felsburg nicht, er gehörte zu vollständig Gott und seiner Kunst an; überdies besaß er eine ledige Schwester, welche nicht nur für sein Wohlsein sorgte, sondern auch eines Sinnes mit ihm war. 1873 erwarben die Geschwister an der Innsbrucker Museumstraße ein Anwesen, in dessen Garten sich der Künstler ein entsprechendes Atelier erbaute. Felsburg schloß sich schon frühzeitig den Innsbrucker »Vincenzbrüdern« an, die nicht nur durch Spenden, sondern auch durch persönliche Opfer der Armen sich annahmen; später stand unser Maler als Präsident des »Vincenz-Vereins der Vororte« an der Spitze des charitativen Wirkens der Hauptstadt des Landes Tirol. Um die Mitte der siebziger Jahre unternahm Felsburg eine Pilgerfahrt nach Rom, hatte Audienz bei Papst Pius IX., lernte die Monumente und Kunstschätze der ewigen Stadt und ebenso die von Florenz kennen; als Frucht dieser italienischen Reise entstand 1881 zu Innsbruck nach Giovanni Bellini das Freskobild in der Tschonerschen Familien-Grabstätte. Für zwei gotische Stabwerksfenster des Chorumganges der Stifts- und Pfarrkirche Unserer Lieben Frau in Bozen lieferte Felsburg die Kartons zu den Glasmalereien, worin aus der Jugendgeschichte Mariä die Empfängnis

und Opferung im Tempel dargestellt wurden. Von unseres Künstlers Hand erhielt die Universitätskirche zur allerheiligsten Dreifaltigkeit in Innsbruck das die englischen Martyrer aus der Gesellschaft Jesu darstellende große Ölbild. Mönche und Nonnen in großer Anzahl auf einem Altarblatte anzubringen, ist schon durch die gleiche Farbe der Ordensgewänder überaus schwierig; Felsburg vermied die Einförmigkeit durch eine malerische wie ideale die Menschheit durch die Tätigkeit der Kirche, deren Diener die Priester sind, zur Darstellung. Das Presbyterium wurde 1878—1879 ausgeführt und fand in der Fertigstellung der Sankt Marienkapelle das große Werk 1891 seinen Abschluß. Mit dieser monumentalen Malerei erreichte in Tirol die kirchliche Kunst den gleichen Triumph, wie solcher zu Wien durch die Fresken von Führich, Kuppelwieser und Engerth in der Altlerchenfelder Kirche

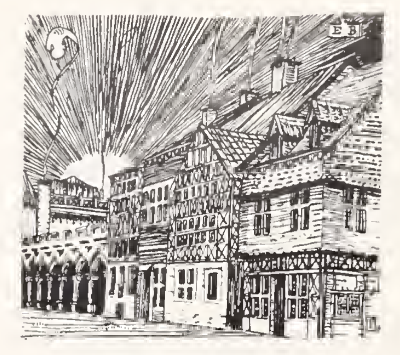


MARTINUS SCHILDT BEIM FLICKEN

Anordnung, indem ein Engel den Märtyrern mit der Rechten die Palme reicht und mit der Linken auf die in den Lüften erscheinende Vision der Schlüsselübergabe an Petrus hinweist. — Fürstbischof Vincenz Gasser von Brixen beauftragte Felsburg mit der Ausmalung der Herz Jesu-Kapelle des dortigen Knabenseminars Vincentinum und da brachte der Künstler das ganze Erlösungswerk — seinen Beginn und seine Vollendung am Kreuze, die fortgesetzte Zuwendung an zu den sieben Zufluchten im 19. Jahrhundert erreicht worden ist.

Albrecht von Felsburg hatte durch seine vielen Aufträge, so die Ausmalung der Pfarrkirche von Proveis im Nonstale, der Sankt Nikolauskirche zu Ischl im Salzkammergute, der Restauration der Sankt Jakobs-Pfarrkirche und der Ursulinenkapelle in Innsbruck, sowie des fürstbischöflichen Domes Sankt Peter, Ingenuin und Albuin in Brixen Gelegenheit, sich die Schüler Johannes Ertl und Emanuel

Raffeiner von Schwaz, Heinrich Kluibenschedl von Rietz, Schnitzler, Mennel und Anton Dürrmüller aus Sankt Gallen heranzubilden; durch diese Künstler ist dafür Sorge getragen, daß des Meisters Lehren, seine religiöse Empfindung, Innerlichkeit und Tiefe dem gläubigen Volke des Landes Tirol erhalten bleiben, auch fort und fort gepflegt werden.



LÜTTICH, GROSSER PLATZ, HAUS LUDWIG XIII.

DIE HISTORISCHE BAUKUNST AUF DER LÜTTICHER WELTAUSSTELLUNG 1905

Immer, wenn ich durch die Riesenausstellungen der letzten Jahre wandere, drängt sich mir ein Vergleich dieser großartigen Arbeitskonzentrationen unseres so fleißigen Zeitalters mit ähnlichen tüchtigen Festen vergangener Tage der Herrlichkeit eines ähnlich machtvoll unabhängigen Bürgertums auf: mit den großen Messen der deutschen Städteblüte des 15. und 16. Jahrhunderts. Wie dort kommt hier Groß- und Kleinhandwerk zu gegenseitiger Belehrung über die in der Zwischenzeit der großen Weltjahrmärkte künstlerisch und technisch gemachten Errungenschaften zusammen, wie dort kann man hier den findigen Kaufmann, den Vermittler entferntester Kulturzonen, antreffen, und wie dort gedeihen unter solch realem Schutze die idealen Güter. Gelehrte suchen in fachmännischen Zusammenkünften sich über wissenschaftliche Fragen zu einigen, und jeder Handels- und Gewerbeausstellung pflegt man heute wie damals eine Kunstabteilung anzuschließen — nur, daß damals Albrecht Dürers wunderbare Blätter in armseligen Holzbuden feilgeboten wurden, während heutzutage prachtvolle Säle auch minderen Werken eine reiche Folie geben. Daß das heutige Bürgertum, das der Kunst und Wissenschaft nicht verständnislos gegenübersteht, sich den praktischen Aufgaben der Jetztzeit zuwendet, wer wollte das tadeln?! Daß sich also auch danach das Hauptbild der Lütticher Welt- und Industrieausstellung ausgestaltet, muß sich verstehen! Und dennoch hat gerade die heutige Lütticher Industrie allen Grund, auf ihre Vorfahren stolz zu sein. Schon im ausgehenden Mittelalter hieß es von den Lütticher Hochöfen und ihrer Ware, daß ihr Eisen härter sei als Stahl, ihr Feuer heißer als die Hölle! Der Schutz- und Trutzwaffenfabrikation, den Kohlenbergwerken Lüttichs zollte damals schon der ganze westeuropäische Kontinent einschließlich der britischen Inseln die verdiente Anerkennung. Den Stolz auf diese werktüchtigen Ahnen hat auch gar mancher Industriezweig zum Ausdruck gebracht: sehr häufig wird in größeren oder kleineren Modellen der einstige Betrieb zum Vergleich mit dem heutigen gezeigt. Hier können wir sehen, wie vergangene Jahrhunderte gearbeitet haben. Die Physiognomie, die solche Arbeit ihrer Umgebung, der Fabrikstadt, auch damals aufgeprägt hat, zeigt uns sehr schön die Ausstellungssektion Alt-Lüttich!



LÜTTICH, RUE VINAVE ET MAISON BATHA DE HUY

Wenn man vom Hauptpalaste, der die fremden Ausstellungen, Deutschland und Frankreich neben einheimischer Maschinen- und Manufakturproduktion birgt, sich über den Pont Fragnée nach links wendet, kommt man nach Alt-Lüttich. Es ist das ein ringförmig errichteter Gebäudekomplex mit einem Kern in der Mitte: der in der großen Revolution zerstörten Kathedrale St. Lambert. Dieses rekonstruierte Bild beschränkt sich nicht nur auf eine Schaustellung der eigentümlichen alten Bauart Lüttichs, sondern greift auch mit hervorragenden Monumenten auf die Umgebung, auf die mit der mächtigen Kommune verbündeten kleinen Landstädte: die »bonnes villes« Huy, Visé u. s. f. über. Wie dieser lothringische Landesteil kulturell und historisch immer eine Zwischenstellung zwischen Nord und Süd eingenommen hat, so auch künstlerisch; ja, auch die Bauweise, die sich doch wie die Mundart streng volkstümlich differenziert, spiegelt diese ethnographische Zwitterstellung aufs genaueste und merkwürdigste wieder!

Der Fachwerkbau als von Natur populärster architektonischer Ausdruck ist der niederdeutsche entschiedene Ständerbau mit einfachen Schwellen, obwohl er weder das in Holland beliebte Zwischengeschoß noch die durch ganz Norddeutschland verbreitete Diele (»Dähle«) besitzt; er hat nur ganz wenige Achsen Front, wie's ja auch die niederländischen städtischen Häuser zeigen, und den von diesen entlehnten schmalen tiefen Grundriß; im Gegensatze hierzu kehrt das Dach, ähnlich wie in der Gegend nördlich des Harzes, Braunschweig, Goslar, Hannover, Halberstadt und Quedlinburg der Straße meist die Traufe nicht den Giebel zu; die sehr länglichen Fenster sind wieder nach holländischer Art durch mächtige Steinkreuze vielmals geteilt, häufig zu mehreren aneinandergerückt oder doch zum wenigsten gekuppelt. Sie bilden die Hauptbelebung der Fassade, die in ihrer nur ganz selten und dann nur im ersten Obergeschosse



LÜTTICH, AUF DEN WÄLLEN, REKONSTRUKTION ALTER LÜTTICHER HÄUSER



LÜTTICH, SUR LES REMPARTS, GOTISCHES HAUS

durch die im Niedersächsischen so beliebten »Ausschüsse« (vorgekragte Stockwerke) unterbrochenen Flächentendenz eine weitere geringere Dekoration durch die Kreuz- und einfache Verstrebung der oblongen oder quadraten Fachwerkfächer erhält; der helle Putz zwischen dem tiefdunklen Eichenholzrahmenwerk bekommt manchmal einen lichten stumpfgrünen Anstrich.

Wie überall gehört auch im mittleren Maastal der reine Fachwerkbau zu den Ausnahmen; zumeist geht er Verbindungen mit Stein, Haustein, Ziegel und Schiefer ein. Eine beliebte Komposition ist das Erdgeschoß aus Hausteinen in Zyklopen- oder regelrechtem Fugenverband oder Backsteinen mit Werksteingliedern aufzuführen, worauf dann die Schwelle der Fachwerkstockwerke folgt; nun wird gerne im Erdgeschosse die Haustüre mit Oberlicht äußerst seitlich angebracht, während der ganze übrige Teil von einem riesigen halbkreisförmigen oder quadraten, mit Schutzdächlein versehenen Fenster eingenommen wird, das für die Erleuchtung des dahinterliegenden Flures, der Stiege und der Wohnräume zu sorgen hat. Dieses Fenster weist — wie ja auch alle übrigen — besonders hübsch die niederländische Zusammensetzung aus vielen kleinen rechteckigen Scheibchen auf. So wenig wir hier die durch Unter- und Zwischengeschoß durchgenommenen Ständer niederdeutscher Fachwerkarchitektur antreffen, so wenig finden wir auch den oberdeutschen totalen Verputz der Konstruktion, der notwendig auf malerische Dekoration berechnet war; ebenso vermissen wir auch hier die entzückende Kleinkunst deutscher Holzbauten mit ihren mannigfaltigen Erkern, Treppenvorhallen, Dachreitern und Zwerchhäusern. Diese glatten, ganz unbeschnitzt belassenen Balken reden eine sehr logischstrenge Tektonik, verschmähen jede spätgotische Wirkung durch Häufung von Niedlichkeiten, damit zur letzten Konsequenz: England überleitend. Englisch muten einem ja auch die an der nicht als Schauseite gedachten Giebelseite sichtbar emporgeführten Kamine an. Mit dem westlichen Mitteldeutschland, d. h. mit dem Gesamtgebiete des rheinischen Schiefergebirges, zu dem ja auch die Ardennen gehören, hat Lüttich die Schieferverkleidung des Fachwerks gemein, die sich auch hier nur auf die Obergeschosse beschränkt, über dem Erdgeschosse schirmartig etwas vorspringend, wodurch der angenehmste Schatten entsteht! Solche Schattenwirkung geben auch die starken Konsolenschlußgesimse, die sicher, wie so vieles der hierin die Vermittlerrolle für Deutschland spielenden Niederlande, italienischen Ursprunges sind.



LÜTTICH, PLACE AUX CHEVAUX ET TOUR DE LA MAISON WIERTZ ET DINANT

Der Backstein ist der souveränste Herrscher unter allen Baumaterialien der ganzen norddeutschen Tiefebene; von dort aus dringt er auch in Gebiete ein, wo gewachsener Stein vorhanden ist. Die schmalen Lütticher Backsteinbauten unterscheiden sich kompositionell natürlich keineswegs von der älteren Holzbauweise. Der dem eigentlichen Deutschland gegenüber strengere Geist in der Zusammenstimmung von Hausteingliedern und Ziegelfüllung gibt sich in den energisch gleichmäßig an Giebel- wie an Traufseite durchgerissenen Horizontalen, sowie in den ähnlich wie die Fachwerkbalken ganz unprofiliert glatt gelassenen Gurten kund; ein kleines Vor und Zurück in der glänzend weißen Quaderumfassung der hier manchmal auch an der schlichten Giebelseite angebrachten Fensteröffnungen



LÜTTICH, GOTISCHE TERRASSE

bildet das einzige Ziermotiv. Das ist echt niederländische Herbheit. Eine Parallele bietet zum Beispiel das bei Ewerbeck[1]) Abt. XXI und XXII, Bl. 7, abgebildete Haus am Galgewater zu Leiden. Von Süden her ist der eigentliche, der völlige, der spezifische Hausteinstil ins Maastal eingedrungen; von Frankreich, von Dijon, der späteren Residenz der burgundischen Herzoge. Natürlich werden in ihm nur hervorragende, hauptsächlich öffentliche Gebäude errichet. Lüttich bildet mit seinen beiden Arkadenhöfen des erzbischöflichen Palastes[2]) die Vermittlung zwischen der Renaissancebaukunst von Brügge, Gent u. s. f. und der Nordostfrankreichs. dessen engste Beziehungen zu Flandern ja berühmt sind Die Herzoge von Burgund und ihre Vettern, die Könige von Frankreich, bestritten den kostbaren Luxus ihrer Höfe mit niederländischer künstlerischer Intelligenz; von dort her holten sie ihre Valets de Chambre et Peintres du Roy, ihre Enlumineurs. Und aus dem letzteren Kreise ist nun auch der ältere van Eyck, Hubert«, hervorgegangen. So dürfen wir uns nicht wundern, daß wir in der Eyckschen Schule ein »Zurückgreifen« auf »ro-

[1]) Ewerbeck, F., Die Renaissance in Belgien und Holland. Unter Mitwirkung von A. Neumeister, H. Leew und E. Mouris. Leipzig 1891.

[2]) Abbildung bei Ysendyk, J. J. Documents classiques de l'art dans les Pays-Bas du Xme au XVIIe siècle. Brüssel 1880—89.


LÜTTICH, MARKTPLATZ

manische Architekturformen« antreffen. Von der 1379 von Philipp dem Kühnen gegründeten prachtvollen Kartause von Champmol zu Dijon gehen Einflüsse nordwärts; diese burgundisch-flandrische spätgotische Renaissance, die schon unter Karl V. von Frankreich, genannt »le Sage« (1364 bis 1380), erst unter starken Beziehungen zu Italien beginnend, sich bald selbständig macht, strebt nicht nach einer unarchitektonischen Zergliederung durch das alles überwuchernde Schmuckwerk wie in Deutschland, sondern zeitigt breite und feste Architekturteile, wie sie einst das 12. und 13. Jahrhundert besaß. Eine Säule des zweiten Arkadenhofes des Lütticher Palastes besteht aus Basis, Säulenleib mit irgend welchen phantastischen Kanneluren in Spiralen oder Zickzacken und dem Kapitell mit den äußerlich-antikischen Zieraten von Voluten, Akanthus, Kyma u. s. f. dicht und voll bedeckt. Diese breite Art burgundischer Baukunst tritt uns selbst noch an der Kirche Saint-Jacques, die um 1500 umgebaut wurde, entgegen. Die kolossal breiten Seitenschiffenster haben ein sehr weitmaschiges Flamboyantmaßwerk. Das Hôtel de Ville von Huy aus ungefähr gleicher Zeit gibt die nächste Entwicklungsstufe; es ist der Typ des brabantischen Rathauses mit seinem niederländischen Fialentaffelgiebel, den je fünf von bequemen Korbbögen überspannten Doppelfenstern mit starkem Steinstabwerke der beiden Stockwerke und der eleganten Doppelfreitreppe mit dem Verkündigungspodeste des Rates in der Mitte. Das Maison Wiertz des Lütticher Vorstädtchens Privegnée[3]) zeigt schon den antikischen Einfluß in voller Blüte, ein zweistöckiges Haus mit enggestellten Kreuzstockfenstern in


LÜTTICH, GROSSER PLATZ, HOTEL DE VILLE DE HUY

den beiden Geschossen der Traufseite; das Konsolenschlußgesims umzieht gleichmäßig den achteckigen, vierstöckigen Eckturm mit seinem Helme in der Form eines gebrochenen Zeltdaches wie das Haus, auf dessen seitlicher Giebelspitze der Schlot aufsitzt. Der zierliche Triglyphenfries mit seinen Rindsschädel geschmückten Metopen leitet die Italienisierung der niederländischen Kunst ein, die eine so unerfreuliche internationale Nivellierung später bewirken sollte!

Man sieht, daß »Alt-Lüttich« ein kleines Kompendium niederländischer Baugeschichte ausmacht! Daß es aber nicht nur dem Historiker, sondern auch dem tüchtigen Baumeister etwas zu sagen hat, ersieht der Wanderer, der durch Neu-Lüttich schweift. Die belgischen Architekten haben ihren Altvordern aufs trefflichste abgesehen, schmale Fronten in geschlossener Häuserreihe zu komponieren. Und auch für unsere Deutschen sind solche Vorbilder sehr nützlich! »Was du ererbt von deinen Vätern hast....!« — Fritz Hoeber

3) S. o. Abbildung 6.

GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1905

Von Dr. H. SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

(Schluß)

Über einen Teil dessen, was die umfangreiche Ausstellung im Palast am Lehrter Bahnhofe bot, über Malerei und Plastik haben wir bereits berichtet.

Die Ausstellung graphischer Arbeiten zerfiel in zwei Hauptgruppen, die »Deutsche Schwarz-Weiß-Ausstellung« von der »Freien Vereinigung der Graphiker«, Berlin, und die Kollektion »Verband Deutscher Illustratoren«; jene vorwiegend Vervielfältigungen, diese vorwiegend Zeichnungen enthaltend. Die erstere war großenteils in Einzelgruppen gegliedert. Vier Vereine marschierten auf: »Verein für Original-Radierung Berlin«, »Verein für Original-Radierung München«, »Künstlerbund Karlsruhe«, und »Radierverein Weimar«. Es ist nicht leicht, diesen vier Gruppen je eine Charakteristik zuzuteilen. Wenn wir versuchen, zu sagen, daß der Berliner Verein besonders durch die sogenannte technische Seite hervorsticht, daß der Münchner es durch ein gegenständliches Interesse tut, und daß der Karlsruher den Gehalt seiner Gegenstände durch größere Formzüge herauszuarbeiten sucht, so lassen sich gewiß Gegeninstanzen gegen solche allgemeine Beurteilungen anführen; und auch unsere Bevorzugung der Karlsruher, die in jener Charakteristik liegt, ist nicht viel mehr als ein Ungefähr.

Außer diesen Vereinsgruppen kamen noch persönliche Gruppen. Drei von solchen waren Kollektionen aus der Schule je eines Meisters; wir lernten die Gefolgschaft von so bedeutenden Künstlern wie E. Bracht, H. Meyer, W. Unger und damit eine Dresdener, eine Berliner, eine Wiener Gruppierung kennen. Außerdem waren noch rein persönliche Kollektionen da von den zwei Berlinern K. Koepping und A. v. Werner, ungerechnet den früher erwähnten R. Alt, sowie von dem bedeutenden Wiener F. Schmutzer, der jenen mehrmals in Radierung vorführte. Koepping zeigte sich wiederum als den kühl vornehmen Virtuosen einer in gutem Sinne so zu nennenden Zierkunst. Werner ließ durch Skizzen in die Entstehung großer Gemälde hineinblicken; die offizielle Leerheit seiner Gesichter verrät sich hier allerdings erst recht.

Bracht bot selber nur wenige Stücke, darunter eine besonders beachtenswerte Zeichnung von Bäumen, in welcher Richtung ihm u. a. sein, von uns früher hervorgehobener Schüler O. Altenkirch folgt. Außerdem sei aus seiner Schule H. Hartig, wegen seiner Kiefern an der Ostsee, genannt. Meyer brachte von sich selber mehrere Kupferstiche und Radierungen, darunter charakter-

volle Frauentypen. Unter den an ihn Angeschlossenen nennen wir: M. v. Eycken, E. M. Geyger, den bereits betrauerten H. Kohnert, dann P. Paeschke, J. Plato, E. Töpfer. Unger hat u. a. zu Schülern: J. Danilowatz, Kempf v. Hartenkampf (der besonders subtile Partien wie die Ecken von Treppen darzustellen liebt), R. Lux, O. Roux, A. Wesemann. Die Grenzen in der Ausstellung waren allerdings nicht so fest gezogen, daß dem Beschauer nicht manchmal die verschiedenen Gruppen und die Gruppenlosen durcheinander gehen konnten.

Die am liebsten so bezeichnete »Schwarzweiß-Kunst« arbeitet doch zum großen Teil mit mehr oder weniger Farbe. Die Sache dürfte es wert sein, daß wir einige Beispiele des Farbigen in der Graphik hervorheben. Neben Altenkirch und Bendrat sind zu nennen: S. Berndt mit einem farbigen Handdruck, L. Blumer mit einer farbigen Radierung, E. Cosomati mit ebensolchen, M. Cunz mit drei Farbenholzschnitten, Danilowatz mit dreifarbigen Aquatinta u. a. Auch der schon erwähnte Berliner G. Hartig gehört hierher; sodann E. Haymann, O. Laemmerhirt mit einer gezeichneten »Brandung«, M. La Roche mit einem »Farbensteindruck«. Lebhaft farbig sind die Illustrationen aus dem Sagenbuche »Urväter Hort« von M. Koch.



JOSEPH ALBRECHT SKIZZE ZU EINER HL. FAMILIE

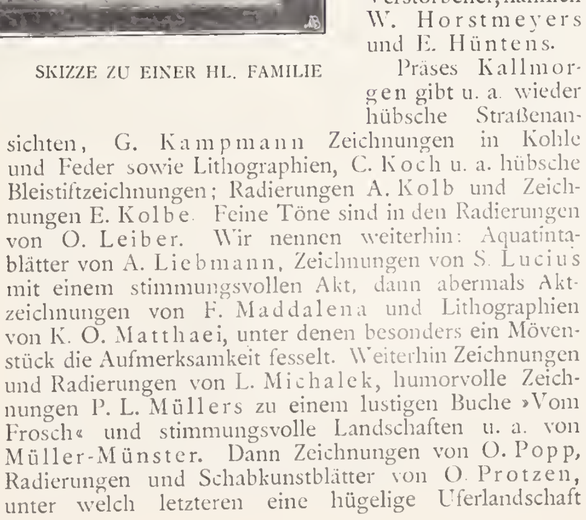
An unsere frühere Aufzählung von besonderen Wiedergebungen der Lichtwelt reihen wir einige Graphiken an, die sich besonders als »Nachtstücke« auszeichnen. Es sind u. a. die von A. Brömse, von C. Graf-Pfaff (u. a. ein Geiger über einem Städtchen), von dem Dresdener H. Hartig (»Mondnacht im Städtchen«), von F. Kunz mit einem Steindruck, von R. E. Stumpf mit einer Radierung, von O. Tauschek ebenso, und von A. Wilckens mit farbiger Zeichnung.

Was die Formensprache betrifft, so zeigen sich einige Versuche, der pointillistischen Malerei nahezukommen, also insbesondere durch kürzeste und dickere Striche, die sandartig für feste Linien und Konturen eintreten. Als Beispiele seien genannt: eine Lithographie von E. Eitner, eine Zeichnung »Todesnahen« von J. Schlattmann, ein gezeichnetes Interieur von B. Schrader. Andere hinwider verlegen sich auf starke längere Striche; wiederum andere auf das Arbeiten mit silhouettigen Formen, wie der verstorbene C. Koch in seiner »Verkündigung« und H. Schultz in seiner ein Schiff darstellenden »Schablone«.

An die vorigen bereits mit angedeuteten Beispiele besonderer Techniken reihen wir die Bemerkungen an, daß C. Kappstein wieder wie im Vorjahr mit Monotypien auftritt, daß H. Hauck eine »Ölkreidestiftzeichnung« und E. Haymann eine »Zieglergraphie« vorführt. Unter den erwähnten Farbenholzschnitten von M. Cunz ist der eine, »Blick auf den Säntis«, in vier Platten gearbeitet.

Was die Gegenstände betrifft, so haben sich überaus viele »Ex Libris« eingestellt; nur zum Herausgreifen nennen wir die von B. Heroux und von F. Stassen, der auch mehrfachen Buchschmuck bringt. Das Porträt wird ebenfalls wieder erobert. Beispiele sind hier E. Forberg, D. Raab, E. Pickardt, H. Volkert.

G. Barlösius bringt diesmal Zeichnungen; K. Biese Lithographien; F. Boehle Radierungen, unter denen besonders Ackerszenen und dergl. gut auffallen; A. Cossmann Radierungen; P. Croeber einen Steindruck, mit den Worten »Erkenne dich selbst«. Fidus zeichnet verschiedentliche Phantasien. Eine Radierung »Abend an der Donau« ist von O. Gampert. Eine merkwürdige Reihe von russisch-japanischen Kriegsbildern bringt O. Gerlach. Weiterhin seien genannt: Illustrationen von K. Hansen, verschiedentliches von dem für die Karlsruher Gruppe besonders charakteristischen A. Haueisen, landschaftliche Radierungen F. v. Hellingraths, dekorative Zeichnungen von O. Höppner, Kriegszeichnungen zweier Verstorbener, nämlich W. Horstmeyers und E. Hüntens.



Präses Kallmorgen gibt u. a. wieder hübsche Straßenansichten, G. Kampmann Zeichnungen in Kohle und Feder sowie Lithographien, C. Koch u. a. hübsche Bleistiftzeichnungen; Radierungen A. Kolb und Zeichnungen E. Kolbe. Feine Töne sind in den Radierungen von O. Leiber. Wir nennen weiterhin: Aquatintablätter von A. Liebmann, Zeichnungen von S. Lucius mit einem stimmungsvollen Akt, dann abermals Aktzeichnungen von F. Maddalena und Lithographien von K. O. Matthaei, unter denen besonders ein Mövenstück die Aufmerksamkeit fesselt. Weiterhin Zeichnungen und Radierungen von L. Michalek, humorvolle Zeichnungen P. L. Müllers zu einem lustigen Buche »Vom Frosch« und stimmungsvolle Landschaften u. a. von Müller-Münster. Dann Zeichnungen von O. Popp, Radierungen und Schabkunstblätter von O. Protzen, unter welch letzteren eine hügelige Uferlandschaft

hervorsticht. M. Rabes kommt diesmal mit Zeichnungen aus dem Occident. Von O. Rasch waren wertvolle Schabkunstblätter da, von O. Reim Radierungen, in denen besonders eine Wirtschaftsgesellschaft auffällt. Als satirischer Darsteller naseweiser Jugend trat C. E. Rosenstand mit getönten Zeichnungen auf. Freunde der Kunst von F. v. Schennis werden sich seiner Radierungen aus italienischen Landschaften usw. freuen. Weiterhin fielen auf: verschiedentliche Zeichnungen von P. Scheurich, von O. Schindler und von H. Schlittgen. Es folgen noch C. Schön, Völkerling, Wendel, Zeising.

Noch dürftiger als sonst war diesmal die Baukunst vertreten. Neue Wendungen sind kaum vorhanden, höchstens daß Grabmäler etwas beliebter werden, als sie sonst sind.

Wir nennen Dülfer mit einem Theaterbau für Dortmund, Kuhlmann mit einer protestantischen Kirche für Breslau, Möhring und Moritz und den Entwurf zur Wiederherstellung des Südgiebels von dem historisch und ästhetisch wichtigen Rathaus in Frankfurt a. O. von O. Stiehl.

KARLSRUHER KUNSTVEREIN

Von dem verstorbenen Lenbach berichtet man, daß er für Frauen als Malerinnen nur ein ironisches Lächeln gehabt habe. Im allgemeinen mochte er mit seiner Ablehnung ja recht haben. Jedenfalls könnten die beiden Künstlerinnen, welche im September hier Werke ausgestellt hatten, die Konkurrenz mit manchem männlichen Kollegen wohl aufnehmen. — Maria Bock (Halensee-Berlin) stellt uns nur ein einziges Bild vor, »Unter Weiden«. Hervorzuheben sind besonders die liebevolle Vertiefung in den Stoff und fein-exakte, aber nicht pedantische Ausführung. — Klara Hensel (Spandau) führt einen Radierungenzyklus »Symphonie« vor. Besonders hervorzuheben ist die Radierung »Adagio III«, die sich besonders durch feine, harmonische Komposition auszeichnet.

Vom hohen Olymp der Kunst kommen wir nun in das Reich der Gnome und Heinzelmännchen, die tief drunten auf der Erde hausen. Karl Heilig (Karlsruhe), ein junger, talentvoller Künstler, führt uns darin ein. Heilig ist der geborene Märchenbildner, das tritt aus allen Bildern klar zutage. Seine Gnomengestalten sind oft von so verblüffender Komik, daß auch der Kritiker nichts anderes tun kann als — lachen. Dabei verfügt Heilig über eine technische Fertigkeit, wie sie sich mancher Künstler sein Leben lang nicht aneignet. Ich weise hier nur auf die farbige Kohlenzeichnung »Feierabend« hin. Der gutmütige Zwergenpapa hat sich eine Bohnenhülse auf die Nase gesetzt und wackelt damit, zum Gaudium seiner beiden Sprößlinge, während die Hausfrau vom Spülkübel her das Spiel beobachtet. Jedoch die Stärke Heiligs liegt nicht ausschließlich auf komischem Gebiete. Als Beweis hierfür möchte ich das Gemälde »Das Märchen« hervorheben. Das Elfenkind, das an der Hand eines Zwergleins durch den Wald wandert, mit sinnig-naiven Äuglein um sich blickend, ist eine sehr gute Lösung dieses vielbearbeiteten Themas.

Für den letztes Jahr verstorbenen Professor Hugo Knorr, der seit 1875 hier ansässig war, hat der Kunstverein eine Ausstellung seiner hinterlassenen Werke veranstaltet. Ich will gleich zu Aufang betonen: Es ist vollständig unmöglich, auf Grund der ausgestellten Gemälde und Skizzen ein Bild von der Künstlerpersönlichkeit Knorrs zu gewinnen. Das meiste sind Skizzen und Studien. Meines Erachtens ist es überhaupt unzulässig, Zeichnungen, die an sich ganz vollendet sind, die aber doch nur der Übung, des Studiums halber gefertigt wurden, öffentlich auszustellen. Die ganze Ausstellung macht überhaupt einen hastigen, unruhigen Eindruck. Da hängen Gemälde, ungerahmt, noch auf den Keilrahmen gespannt, Skizzen, durch Reißnägel durchbohrt, und die Gemälde sind sämtliche auf der finstersten Stelle des ganzen Kunstvereins zusammengestapelt. Durch diese Umstände wird der Genuß natürlich außerordentlich gestört. — Von den ausgestellten Gemälden steht eigentlich nur »Schwarzwald« auf der Höhe, die Knorrs frühere Schöpfungen einnahmen. Manche Bilder klingen ein wenig an Ludwig Richter an; jedoch Knorr fehlt die gemütliche, persönliche Art, welche die Bilder des »großen, deutschen Biedermeiers« so auszeichnet. Und hier liegt der Mangel, an dem die Werke seiner letzten Lebensperiode fast alle leiden: die Landschaften sind zu sehr Abklatsch der Wirklichkeit, sozusagen Photographien, zu wenig von der Persönlichkeit des Künstlers durchdrungen. Dieser Mangel ist bedauerlich, denn gerade ein Mann wie Hugo Knorr, der das technische Element in so hervorragender Weise meisterte, wäre besonders dazu berufen gewesen, auf das moderne Kunstschaffen befruchtend einzuwirken. Seine konservative Kunstanschauung, die ihn der modernen Malerei ablehnend gegenüberstehen ließ, mochte daher auch ein Hindernis gewesen sein. Was ich in der Beilage des XI. Heftes des 1. Jahrgangs über Kanoldt sagte, gilt auch für Knorr: Er ist Mittler zwischen dem Kunstgeschmack der großen Menge und der modernen Kunst In dieser Bedeutung wird ihm ein ehrendes Andenken bewahrt werden.

In einer Sonderausstellung, welche der Deutsche Künstlerbund zurzeit hier veranstaltet hat, nimmt den meisten Raum eine Kollektion Gustav Schönlebers ein. Schönleber ist einer von den Malern, von denen man zwar viel spricht, deren Werke man aber nur selten zu Gesicht bekommt. Leider setzt sich die große Kollektion auch nicht aus lauter Meisterwerken zusammen, so daß ein Uneingeweihter leicht auf den Gedanken kommen könnte, der Ruf Schönlebers sei größer als sein Können. Ausgestellt sind Werke aus den Jahren 1874—1905, so daß man also ein sehr vollständiges Bild von des Meisters Schaffen erhält. Wir sehen darunter Meisterwerke, wie das hübsche »Uferbild aus Schwäbisch Hall« (1884) mit seinen malerischen Häuserpartien, oder das holländische »Gorkum« (1883). Ein zwar kleines, aber sehr nettes Bild ist »Isle fracombé« mit gut ausgeführten Felspartien. Ebenfalls sehr gut, besonders in der Zeichnung, sind »Kolmar« (1881) und »Am Strand von Scheveningen«. Aus der Zahl der kleineren, unbedeutenderen Skizzen ragt die flott gemalte »Gasse in Chioggia« (1874) vorteilhaft heraus. Vergleicht man diese meist älteren Stücke mit den neueren, so fällt der Vergleich sehr zugunsten jener aus. Das neueste Bild »Hohentwiel« (1905) scheint mir das geringste der Kollektion zu sein; wir vermissen da vor allem des Meisters virtuose Pinselmanier.

E. K. Weiß (Baden-Baden) hat zwei gelungene Stilleben ausgestellt, von denen besonders das eine »Äpfel und Birnen« prächtig abgetönt ist. Moest (Karlsruhe) sandte einen Akt »Im Sonnenbrand«, ein Bild von ausgezeichneter Stimmung. Von L. Albrecht (Hamburg) ist ein großes Männerporträt »Bildhauer« von Lindmar (Berlin), ein eigentümlich auf Rot gestimmtes Porträt »Frau Lili Lehmann« zu verzeichnen. Von Prof. Fritz Bär (Pasing) wäre ein großes Bild »Die Seeköpfe in der Fervaligruppe« von guter Wirkung, wenn nicht der unnatürlich gelbe, gespachtelte Himmel alles verdürbe. Eine Musterkarte von disharmonischen Unmöglichkeiten ist M. Kuschels »Kreuzabnahme«. Eine große Kollektion sandte Albert Haueisen (Jockgrim). Ein Porträt »Italienerin« könnte



GEORG BUSCH — ES IST VOLLBRACHT

Christliche Kunstausstellung in Wien 1905

einem gefallen, wenn die Hände besser ausgeführt wären. »Herbst« und »Oberlehen« sind sehr gut aufgefaßte Landschaften, »Vorfrühling« und »Frühling in Bernau« lehnen sich an die Manier Kalckreuths an, während »Regenbogen« wenig vollendet ist. Ein sehr warm empfundenes, gut gemaltes Bild ist »Pfinzwehr« von A. Luntz (Karlsruhe); von W. Süß (Karlsruhe) »Alt Laufenburg« gilt das gleiche. Prof. Max Liebers »Marsch und Düne« atmet eine kräftige Stimmung, während sein kleines »Königingeburtstag« höchstens als Skizze einige Berechtigung hat. Von Volkmann sah man im Kunstverein schon Besseres. Der Schönleberschüler W. Strich-Chapell hat eine prächtige »Mondnacht« ausgestellt, ein wirklich erfreuliches Werk. Alma Erdmann (Hannover) schickte ein großes »Mädchen aus Oberbayern« in üblicher Photographiepose.

Von Ernst Eimer (Karlsruhe) sind wieder einige Bilder von Waldschrätlein, Gnomen und anderem derartigen Waldvolk ausgestellt, die an Phantastik die Heiligschen Schöpfungen übertreffen, sie aber an Gemütlichkeit lange nicht erreichen. Endlich möchte ich nicht verfehlen, auf eine Anzahl von Frau Roman-Försterling entworfener, in Majolika ausgeführter Bieruntersetzer aufmerksam zu machen.

Karlsruhe — Bernhard Irw

ZU UNSEREN BILDERN

Im vierten Heft des vorigen Jahrganges konnten wir eine »Heilige Familie« von Professor Gebhard Fugel als farbige Sonderbeilage veröffentlichen. Auf jenem Bilde, das die Elisabethenkirche in Stuttgart schmückt, kniet St. Joseph anbetend vor dem Christusknaben, der, auf dem Schoß Mariens thronend, die Arme wie zum Willkomm nach jenen ausbreitet, die zu ihm ihre Zuflucht nehmen. Im gegenwärtigen Heft bieten wir ein anderes Meisterwerk Fugels, das zur Verherrlichung des hl. Nährvaters Jesu geschaffen wurde, nämlich das Hochaltarbild der von Hans Schurr erbauten St. Josephskirche zu München, welche durch die Bemühungen der P. P. Kapuziner in allen Teilen künstlerisch ausgestaltet wird. Von einem, im Charakter der späten Hochrenaissance entworfenen, mächtigen Säulen-Altarbau umrahmt, zieht das in großen Dimensionen gehaltene Bild, das in Kaseintechnik ausgeführt ist, das Auge der Kirchenbesucher von allen Seiten auf sich. Der in maßvollen Formen sehr geschickt behandelte Hintergrund des Bildes ist als hallenartige Fortsetzung des Altarbaues nach der Tiefe gedacht. In dieser festlichen Halle sitzt der heilige Kirchenpatron auf hohem Marmorthrone vor einer Nische, unter einem Baldachin nach italienischer Art. Er blickt leicht gesenkten Hauptes ruhig vor sich hin, in seiner Rechten ruht der blühende Stab, mit der Linken hält er das auf seinen Schenkeln stehende Christkind, das, an ihn geschmiegt, ernst und doch kindlich den weiten Kirchenraum überblickt. Die Art, wie diese Hauptgruppe vor die Nische gesetzt ist und das Gesimse überschneidet, verrät hohes Verständnis für monumentale Wirkung. Den Thron umgeben der Stammvater David und der Patron der Mutterpfarrei St. Ludwig mit der Dornenkrone, der Ordensgründer St. Franziskus und der Diözesanpatron St. Benno mit Fisch und Schlüsseln. Am Fuß des Thrones hat sich ein Mandoline spielender Engel niedergelassen, der in den Psalmengesang des königlichen Sängers einstimmt. Vorzüglich ist der symmetrische Aufbau der Komposition durchgeführt, von ausgezeichneter Wirkung ist die feierliche Farbenharmonie, die großzügige Behandlung der Gewänder und die Charakteristik und zeichnerische Durchführung der Köpfe. Der Meister, welcher zu unserer Freude auf Neujahr mit dem Titel eines Kgl. Professors ausgezeichnet wurde, schuf dieses edle Werk nach sorgfältigen Vorarbeiten i. J. 1902.

Der Prager Künstler Franz Urban, von dem wir die Aquarelle »St. Rochus« und »St. Elisabeth« auf S. 109 reproduzieren, ist 1868 zu Karolinental geboren. Er wirkt hauptsächlich auf dem Gebiete der religiösen Malerei, schuf zahlreiche Kartons für kirchliche Glasgemälde und malte mehrere Kirchen aus, wo er sein Talent für die Schmückung monumentaler Räume entfalten konnte.

Die Bilder S. 110—117 waren auf der letzten internationalen Ausstellung zu München und stammen sämtlich von holländischen Meistern. Die holländischen Ausstellungssäle im Glaspalast pflegen längst einen altgewohnten Eindruck zu erwecken: sie enthalten nichts, was sensationell oder auch nur überraschend neu wäre, bieten aber stets eine nicht geringe Zahl sehr solider, ja vortrefflicher Arbeiten. Deshalb glaubt man beim ersten Betreten der holländischen Abteilung der jeweiligen Ausstellungen alle diese neuen Bilder von meist mäßigem Umfang schon gesehen zu haben, während man bei näherem Studium eine Menge des Schönen entdeckt. Bei den Holländern macht sich wie bei keiner anderen Nation die Tradition, die treue Anhänglichkeit an die heimische Malweise, an die Eigenart der heimatlichen Landschaft, der heimatlichen Städtebilder und Innenräume, der eigenen Landsleute geltend. Von dieser Stetigkeit und Selbstbeschränkung, mit der sich eine Phantasiekunst nicht verträgt, kommt die überaus solide, sichere Technik und jene sinnige Freude an der Wirklichkeit, die jeden Gegenstand liebenswürdig verklärt und nichts Abstoßendes verträgt. Hohe geistige Probleme stellen sich die holländischen Künstler nicht, aber was sie anfassen, sehen sie mit feingeschulten Maleraugen. Demgemäß ist für die Wahl der Themen durchaus nicht der gedankliche oder anekdotische Inhalt maßgebend, sondern ein malerisches Problem; so z. B. bei dem Bilde »Waschtag« (S. 115), wo der Titel schon das Thema bezeichnet: Der graue Dunst einer Waschküche und die durch ihn bedingten Reize der Beleuchtung und der weichen, sich teilweise im Wasserdampf verlierenden Formen und Farben; oder im Bild »Beim Flicken« (S. 117), wo der Künstler die Wirkungen des zum Fenster in eine Stube eindringenden Sonnenlichtes schildert und bei dem ähnlichen Thema »Lesestunde« (S. 112), wo die einfallenden Strahlen zwei glückliche Menschen umspielen und in dem ärmlichen Raume ein zartes Helldunkel hervorzaubern. So war es bei dem Gemälde »Nach dem Regen« (S. 111) dem Künstler um die nach dem Regen herrschende silberige Dunstatmosphäre in einer engen Straße und um die Spiegelung auf dem Boden zu tun. Aber wie verstehen diese Künstler Mensch und Naturphänomen so einheitlich zu verschmelzen, daß letzteres zum Gemüte spricht! Wie liebenswürdig ist Arbeit und Mutterglück im »Waschtag« dargestellt, wie anheimelnd ist in den Gemälden »Beim Flicken« und »Lesestunde« die Armut verklärt! Schlicht und sympathisch wird S. 111 das emsige Treiben der Stadtleute geschildert und tiefe Naturpoesie liegt über dem melancholischen Landschaftsbild mit dem Schäfer S. 110 und auf der sonnigen Winterlandschaft S. 113.

Eine innig religiös empfundene und koloristisch reizvolle Darstellung der heiligen Familie schuf Joseph Albrecht in dem Bilde, das wir S. 121 nach einer frisch gemalten Skizze reproduzieren.

Den Abbildungen S. 118—120 aus Alt-Lüttich liegen flotte Federzeichnungen zugrunde.

Die erhabene Schöpfung von Prof. Georg Busch »Es ist vollbracht« bedarf keines Begleitwortes. Die vortreffliche in eine Nische komponierte Gruppe schmückt den Altar der Gruftkapelle des Herrn Baron Pappus in Rauhenzell.

Fritz Kunz. Der herrliche Zyklus von Gemälden aus dem Leben des hl. Franziskus von Assisi, welchen Fritz Kunz in der letzten Dezemberwoche v. Js. im Münchener Kunstverein ausstellte, wird später in farbigen Reproduktionen herausgegeben, was den Freunden der ebenso reifen und im besten Sinne modernen, wie tiefreligiösen Kunst unseres Meisters Fritz Kunz sehr willkommen sein dürfte. Wir erinnern noch, daß eine Darstellung aus diesem Zyklus auf S. 235 des vorigen Jahrganges veröffentlicht wurde.

Bitte des Verlags

Die geehrten Abonnenten werden dringend gebeten, bei einem Wechsel des Aufenthaltsortes oder der Wohnung uns gütigst davon zu verständigen. Es gelangen öfters Reklamationen an die Geschäftsstelle, die bei rechtzeitiger Mitteilung von Veränderungen nicht notwendig wären. Zudem kommen die Hefte, wenn sie auch von der Post nachgesandt werden, gewöhnlich in einem Zustande an, der die Empfänger zu Beschwerden veranlaßt.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer; Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.

DÜSSELDORFER KUNSTBERICHTE

(Schluß dieses Artikels)

B. Permanente Kunstausstellung von Eduard Schulte

Auch die vielbesuchten Räume der Schulteschen permanenten Ausstellung boten im Laufe des Sommers nicht viel Abwechslung und nicht viel Besonderes. Im vorigen Jahre, als der Kunstpalast der Kunst- und Gartenbau-Ausstellung schon durch die Menge des Ausgestellten alles übrige etwas beiseite schob, war diese Sommerstille begreiflich. In diesem Jahre sieht man keinen rechten Grund. Man kann es bedauern, daß diese Ausstellung, die es sich immer so sichtlich angelegen sein läßt, mit feiner und weitsichtiger Wahl die neuen Erscheinungen, besonders wenn sie neue Richtungen bedeuten oder anzukündigen scheinen, vor Augen zu führen, die Zusammenstellung solch fortschreitender Zeitbilder auch nur in den Sommermonaten weniger pflegen und statt dessen mehr den Zufall walten lassen wollte. In jenem Zusammenhang waren stets selbst die kühnsten und fragwürdigsten Extravaganzen, über die sich das Wohlwollen höchstens mit dem Worte »interessant« hinwegtröstet, begründete Erscheinungen, und es hatte etwas Bedeutsames, wenn unter diesen Quer- und Zerrgriffen Suchender und Verirrter immer wieder unnahbare und erhebende Hauptwerke früherer Zeit erschienen. Das mußte eine vortreffliche Schule für den Düsseldorfer Künstler und Kunstfreund sein, und der Fremde fand fast immer wenigstens das eine oder andere wirklich Hervorragende. Hoffentlich kehren mit dem Herbste die Absichten nach dem Schwanken, das die beiden großen Ausstlleungen in so viele Angelegenheiten Düsseldorfs gebracht haben, wieder und diesmal für alle Monate in die alte Richtung zurück, und des Sommers Neige verspricht schon diese Rückkehr. Übrigens ruhte die Schultesche Ausstellung im Sommer durchaus nicht vollständig. Sie brachte zunächst gleichsam als eine Fortsetzung der Oswald Achenbach-Ausstellung noch eine Reihe hochbedeutender Werke dieses Meisters und seines unermüdlichen Bruders Andreas, der die großen Ehrungen der Düsseldorfer Künstler und Bürger, geplant zu seinem neunzigsten Geburtstage am 29. September, unter Hinweisung auf sein hohes Alter ablehnte. Dann kamen rohe Naturauffassungen in ungeschlachter Unwahrheit von außen her, zu denen ein alter Schirmer (zugleich geeignet zum Verständnis älterer Bilder von Oswald Achenbach) und andere, selbst die vormals wie Wunder geschätzten B. C. Koekkock, ja selbst die Glätte Alexander Calames, des Schweizermalers vor allen, lehrreiche und zugleich genußreiche Gegensätze bildeten. Auch die jüngeren und älteren Porträtmaler Düsseldorfs gaben manche Probe ihrer Tätigkeit und bewiesen zunächst, daß die Photographie, auch nicht die kolorierte, die Wertschätzung des Kunstporträts nicht ertötet hat, daß vielmehr letztere wieder zu wachsen beginnt. Aber frühere glorreiche Zeiten der Porträtmalerei, mag man die ältere der van Dyck oder die jüngere des 18. Jahrhunderts meinen, hat doch noch keiner wiedererweckt; das beweist zum Troste der jüngeren von Zeit zu Zeit das Erscheinen irgend eines Lenbachschen Bildes. Ich meine, der wahre Porträtist müßte einen unermeßlichen geistigen Reichtum in sich tragen, um jedem das Seinige geben zu können; er müßte hilflos sein, wenn ihm statt der Persönlichkeit eine Photographie neben die Staffelei gestellt oder gar auf die Leinwand projiziert würde.

Die dankenswerteste Veranstaltung der Schulteschen Ausstellung im Sommer war die Ausstellung von Original-Werken österreichischer graphischer Künstler. Da mußte jeder seine Freude haben, und wem es bange war um die Zukunft der schönen bildenden Kunst, der mußte aufatmen und sich sagen »ars aeterna«, »die Kunst ist ewig«, und wo sie etwa einmal eine Zeitlang nicht im Lichte wandelt, da geht es für sie doch durch Nacht zum Licht. Wo die Nadel, der Schabgriffel mit etwas Druckerschwärze oder bescheidenster Farbenandeutung eine so beredte Sprache führen kann, da sind die Wege des wahrhaft und ewig Schönen nicht verloren, und wenn einer einmal gröblich abirrt, hat er doch nicht mit ihm gebrochen. Bleibt etwa »Der Tag einer Dame« von S. Glax, bleich in Komposition und Auffassung wie in der Farbe, beiseite gesetzt, so war eigentlich alles, was da zusammengestellt war, des Lobes würdig. In den Vordergrund traten, teilweise vielleicht durch die Zahl ihrer Darbietungen, die Namen W. Unger, Ferd. Schmutzer, E. Orlik und G. v. Kempf. Welch ein Weg von Ungers zarten Genrebildchen »Vor dem Wirtshause« bis zu der Wucht des fast zu mächtigen »Joachimquartett« des nämlichen Meisters! Welche Beweglichkeit und Vielseitigkeit bei Ferd. Schmutzers Gaben! Wie richtig bezeichnet E. Orlik das Porträt »der lieben Mutter«, deren lieber Blick den lieben Sohn belohnt, und wie drastisch stellt der nämliche den Genfer Ferdinand Hodler hin, ohne durch die dreiste Profilstellung, das fleckige Papier und die klatschige Farbtönung den Ungeschmack erreichen zu können, den Hodlers Werke auf der Ausstellung von 1904 zur Schau trugen. Leicht hingegen ist die Nadel G. v. Kempfs in seinen lichtklaren Szenen vor dem Hause auf der Straße; ebenso licht und gefällig die Färbung in der Darstellung des rothaarigen Mädchens, das sich den Schuh zuknöpft; etwas unglücklich ist die Beleuchtung in dem sonst vortrefflichen Porträt des Prof. W. Unger. Unter dem vielen übrigen leuchtet hervor das Porträt der Maria von Ebner-Eschenbach, mit Kraft und Liebe ausgeführt von Ludwig Michalek. Die Sammlung blieb eine Reihe von Wochen ausgestellt, und doch sah man ungern die nämlichen Wände nachher mit anderen Dingen behangen, von denen einige Porträts den Namen von Gemälden eigentlich nicht verdienen. Eine überraschende und erfreuliche Erscheinung in dem nämlichen Saale war aber ein Bild von Albert Arnz, »An der oberen Sieg«, womit der betagte Meister einen nicht üblen Versuch macht, die feine, allerdings etwas weichliche Luftstimmung, die seine Bilder kennzeichnet, aus dem Abendrot der römischen Campagna in das zartnebelige Tal des reizvollen Wald- und Felsflüßchens Sieg zu übertragen. Eine bestimmtere und bis ins einzelne feinsinnige Klarheit zeichnet G. Oeders »Bauernhof« aus. Es erschien auch einmal wieder die »Anbetung der hl. drei Könige« von Fritz v. Uhde; des Meisters Bedeutung wird nicht fraglich, wenn nicht jede Gabe Beifall findet, also z. B. dann nicht, wenn er sich, wie Uhde das manchmal tut, in die Gefahr begibt, das Wesen des gewählten Stoffes zu erschüttern; ein verlotterter Hausrat ist kein ärmlicher Hirtenstall, ein wüstblickender, schwarzer Alter mit einem Beil ist eher ein Bandit, der den goldtragenden Klosterbruder —, auch der steife Mantel macht diesen nicht zu einem König — berauben möchte, als ein hl. Joseph und paßt schlecht zu dem Mädchen, das mit seinem kleinen Brüderchen spielt — oder soll das Maria mit dem Kinde sein?? — Mitleid spürt man mit dem apathischen Schwarzen, dessen linke Hand zwischen einen Pfahl und die Fensterwand eingeklemmt ist; um das Wirrsal vollständig zu machen, drückt ein Unberufener von außen seine plumpe Hand wider eine Fensterscheibe, — er kann die Geschichte da drinnen nicht ernst nehmen, ich auch nicht. Sind es auch jüngere und weniger genannte Namen, so sei doch lieber des Erfreulichen gedacht. Da brachte Alf. Bachmann (München) eine Reihe sehr beachtenswerter Studien aus Island, insbesondere prächtige Wolken-

bildungen in der mannigfaltigen, scharfbezeichneten Beleuchtung zu verschiedenen Tageszeiten; die Reihenfolge hat geradezu etwas Dramatisches, ein stimmungsvolles Charakterwandeln großer, anscheinend sich selbst überlassener Natur; möchte den Künstler Island nicht zu enge fesseln, »sein Vaterland muß größer sein«! Er wird es aber nie bereuen, den relativ kleinen Kreis so wohl gepflegt zu haben. Er begegnet dann vielleicht irgendwo auf dem Felde des Schönen einem anderen Münchener, Hermann Eißfeld, dessen wuchtige, breite Pinselschläge einstweilen noch etwas roh dreinhauen; aber man sieht genug, um ihm herzlich zu wünschen, daß er das Maßvolle möchte lieben lernen; langweilig wird das Maßvolle nur unter der Hand eines ungeordneten Geistes, und wer möchte als ein solcher gelten?

Als sehr bemerkenswerte Sonderveranstaltung folgte den Österreichern bald eine Reihe ausgewählter Werke vom »Verein Münchener Aquarellisten«. Es sind durchweg große Bilder, und die meisten überschreiten das Maß, das lange Zeit als naturverwachsen mit den Eigenschaften und dem Charakter des Aquarell angesehen wurde. Daß diese Meinung unrichtig sei, können die Münchener Aquarelle nicht ganz beweisen: aus weiterer Ferne gesehen, verlieren fast alle viel von ihrer Wirkung und erscheinen stumpf; sieht man sie aber ganz aus der Nähe, so wirken die einen hie und da fleckig, bei den andern ist der Maler, der Natur der Wasserfarbe folgend, in starke Betonung des einzelnen und damit der Bildgröße gegenüber ins kleinliche geraten. Innerhalb der Grenzen aber, die durch Farbe und Größe der Bilder für ihr Betrachten gezogen sind, verdienen sie durchweg alle Anerkennung, ja teilweise Bewunderung. Maß und Angemessenheit kennzeichnet sie alle, das schlichteste Stimmungsbildchen ebensosehr wie K. Stratmanns exzentrische Märchenbilder, die neben der überaus wirkungsvollen Technik und Farbenverwertung ein glückliches Schöpfen, nicht imitierendes Entlehnen aus den Quellen Indiens und Japans bekunden; aber der unendliche Fleiß, mit dem jedes Blümchen und Gewandmüsterchen ohne Rücksicht auf Fernwirkung in seinen Einzelheiten scharf und deutlich geprüft werden kann, tritt scharf in den Vordergrund; gleichwohl wirken gerade diese Bilder auch in der Ferne ganz besonders einheitlich und liefern den Beweis, daß die Verschmierung der Einzelheiten ein Gesetz der Kunst nicht ist. Von einer solchen Verschmierung kann übrigens auch bei den anderen Aquarellen keine Rede sein; man braucht nur die lichtvollen, zartgestimmten Niederungslandschaften von J. W. v. Hertling auf sich wirken zu lassen und zwar aus verschiedenen Entfernungen innerhalb der obenangedeuteten Grenzen. Am wirksamsten in die Ferne bleibt René Reinickes »Interieur«, zwei Damen beim Tee in einem etwas sehr überladenen Zimmer, das von hellem Lampenlicht durch einen gelbgrünen Lampenschirm in feinen Abstufungen beleuchtet ist; mehr aus der Nähe muß des nämlichen Künstlers »Kaffekränzchen« betrachtet werden, wo der brave Kadett zwischen den neun »lieben Tanten« sitzt, deren mehrere in ihm offenbar schon den künftigen Feldmarschall sehen. Von fast Ruysdaelscher Lebhaftigkeit ist Max E. Gieses »Wassermühle«, freilich auch nur bis in eine gewisse Entfernung; mächtig ruft »Der rote Turm in Wollin« des nämlichen Künstlers eine heiße alte Zeit in die beschneite Gegenwart und ehrt des Malers große Empfindungsweise. Unter dem übrigen treten durch meisterhafte Auffassung und wirksame Behandlung die Hundedarstellungen »Mein treuer Hausgenoß« und »Niemand zu Hause« von S. Leuteritz hervor. Im Gegensatz zu diesen Münchnern dienen die Ölgemälde von Ad. Staebli nur der Wirkung in die Ferne, dieser freilich in vortrefflicher Weise; aber die Natur wirkt auch in die Ferne, ohne, in der Nähe besehen, an Goethes Verse zu erinnern: »Das malte wohl in Fieberwut ein blinder Mann mit Ruß und Blut.« Wozu denn die Nachahmung der Natur so mörderisch halbieren?

Einen bedeutsamen Triumph feiert mit einem älteren Bildchen, das man, so oft es erscheint, immer gerne wiedersieht, Ludwig Knaus. Es möge hier den Abschluß bilden. Am etwas düsteren Fuße eines Hügelabhanges liegen zwei bocksfüßige Satyrknaben, deren Ringkampf eben in Ernst übergegangen ist — die tierische, zur Roheit geneigte Natur —, in den Brennesseln mit ihrem kalten, lieblosen Grün; einige andere Pflanzen, die Blüte und Gift verbinden, führen schnell zu dem saftigen, sanften Grase hinüber, das, mit fröhlichen Blumen untermischt, den Hügel bedeckt; und oben im sonnigen Licht, strahlend vor dem tiefblauen Himmel, steht ein unbefangenes zierliches Mägdlein im weißen Hemdchen; die rötlichgoldenen Locken, vom Frühlingswinde leicht bewegt, umrahmen das Gesichtchen, das gleich dem übrigen Körperlichen, zart in weiß und rötlich schimmert; und es schaut voll teilnehmender Lust, lebhaft erregt von der Stirne bis zur Zehe, hinab auf das ringende Paar dort unten; es ist kein Satyrkind, es ist ein echtes rechtes Menschenkind, und doch — oder und darum? spielt ein unverkennbarer Zug von einem Satyrköpfchen um das fröhliche Mündchen; laß ihn spielen, den Zug, aber halte ihn fest im Zügel, daß er nicht ein wildes, wüstes Ungetier werde, das Herz und Seele verschlingt! Die Kunst ist weit, wie die Natur, und greift über deren engere Grenzen hinaus, aber ihr Wesen ist das Maß, und das Schöne ist ihre Erscheinung

C. Sonderausstellung im Kunstgewerbe-Museum

Wie anderwärts, hat auch das Düsseldorfer Kunstgewerbemuseum seinen sogenannten Lichthof und benutzt diesen zeitweise zu Sonderausstellungen, deren Kulturwert außerordentlich hoch zu stellen ist. Es soll da nicht das beste vom Alltäglichen vor Augen gestellt und bewundert werden; auch das Fremdartigste und Fragwürdigste stellt dem Auge und dem Geschmack des Beschauenden seine Aufgaben. Nicht nur der gereifte Geschmack, der ein Recht zu schlichtem Annehmen oder Ablehnen zu haben wenigstens vermeint, findet da geistige Anregung, sondern auch der sich erst bildende, der zwischen Allgemeingültigem, Individuellsympathischem und Verblüffendneuem ohne sicheres Fundament hin- und herschwankt, kann dort eine gute Schule durchmachen, besonders wenn er beim Beschauen eine geeignete Führung findet, die ihm nicht Behauptungen aufdrängt, sondern ihn selber ein Urteil finden lehrt. Zwischen die Ausstellungen, die den kunstgewerblichen Arbeiten im engeren Sinne dienen, treten bisweilen solche, die den städtischen Interessen Düsseldorfs und des historisch damit verbundenen Bezirkes nahe liegen. Eine solche Ausstellung brachte der Septembermonat: Die Entwürfe zum Kaiser Wilhelm-Park, die durch ein Preisausschreiben veranlaßt waren. Der Kaiser Wilhelm-Park wird das Rheinufergelände nördlich von der stehenden Rheinbrücke schmücken, die sogenannte »Golzheimer Insel«, wo ehedem alljährlich die Düsseldorfer Kirmes, verbunden mit dem Sebastianusschützenfest, als althistorisches Volksfest begangen wurde; diese ist jetzt provisorisch auf die andere Rheinseite, auf das Flutgelände vor Oberkassel, verlegt worden. Auf der »Golzheimer Insel« fanden 1902 und 1904 die beiden großen Ausstellungen statt. Von ihnen sind außer dem Kunstpalast, der von vornherein als dauerndes monumentales Gebäude errichtet wurde, und einer Gruppe von

monumentalen Betonarbeiten (einige noch vorhandene Pavillons liegen anderwärts) nur Trümmerfelder übrig. Nördlich vom Kunstpalaste wird das Regierungsgebäude und das Oberlandesgericht, der Flut ebenfalls unerreichbar, stehen. Vor diesen Palästen und nördlich über dieselben hinaus sich erstreckend wird nun bald der Kaiser Wilhem-Park eine künstlerisch angelegte Fortsetzung des Hofgartens bilden. Indem der Park das Rheinufer begleitet und bis in das Flutgebiet hinabsteigt, ist die Anlage an allerlei Rücksichten von vornherein fest gebunden. In den niedrig gelegenen Teilen müssen alle Anlagen vermieden werden, die durch eine etwaige Überflutung weggerissen werden oder das Vorüberfließen des Wassers hindern könnten, und es müssen allerwegen, namentlich auch in den dichterbepflanzten, hochgelegenen Teilen weite Durchblicke geöffnet werden, damit die Spaziergänger den Rhein und das linke, echt niederrheinische Ufer überschauen können, andrerseits aber auch die genannten Gebäude von drüben und vom Rheine aus sichtbar bleiben. Es muß ferner dafür gesorgt werden, daß überall hinreichender Schutz vor den starken Winden von Westen her vorhanden ist, nicht minder vor dem Brande der Sonne, die den ganzen Nachmittag die Vorderseite der Gebäude und ihre Zugänge nebst den vorgelegenen Plätzen bescheint. Daß endlich Erfrischungsgelegenheiten und geeignete Spielplätze vorgesehen werden müssen, braucht heutzutage kaum gesagt zu werden. Das Preisausschreiben hat nun eine Reihe von Entwürfen gezeitigt, die alle zeigen, wie man bemüht ist, die schöne Gartenkunst, entsprechend dem im Worte selbst liegenden Gegensatze von Natur und Kunst, eine mehr oder minder harmonische Verschmelzung von Gesetz und Freiheit sein zu lassen. Was ehemals die Franzosen nach der einen, die Engländer nach der andern Seite zu viel oder zu wenig getan haben, wird sich so oder so stets wiederholen, auch wohl hier durch Wildheit, dort durch Hyperstilisierung überboten werden. Die letztere ist heute die größere Gefahr, und gewisse, vom fernen Osten her importierte und einseitig erfaßte Sezierungen der Natur und schematische Ausgestaltungen ihrer Bestandteile drohen, nicht nur dem Hause und dem Hausrat, sondern auch dem Garten und seinem Inhalt die Lebenswärme zu rauben. Die Menschen lassen sich das in weit ausgedehnterem Maße gefallen, als man hätte erwarten sollen; aber die Herren sprechen so weise und so zuversichtlich . . . ., und man kommt sich so überlegen vor, wenn man mit oder ohne Überlegung mitmacht, was immer keine Brücken zur Vergangenheit hat oder keine zu haben vorgibt. Von den eingesandten Entwürfen sind einige mit Preisen bedacht, andere »zum Ankauf« empfohlen worden. Zur unveränderten Annahme ist keiner angenommen worden; und das ist gut. Von den obengenannten Rücksichten ist der fühlbar wichtigste so gut wie gar nicht beachtet worden; nach den Entwürfen kann man an sonnigen Nachmittagen nur hirnverbrannt bei den Eingängen der öffentlichen Gebäude ankommen. Im übrigen hat fast jeder Entwurf, wie begreiflich, seine Vorzüge und liefert eine Grundlage, aus der etwas gemacht werden kann. Und so wird voraussichtlich Düsseldorf im Kaiser Wilhelm-Parke ein neues Schmuckstück haben, falls nicht hyperstilisierende und mechanische Künsteleien, die bekannten französischen Verirrungen des vorvorigen Jahrhunderts noch übertrumpfend, Tod und Unnatur für Gartenkunst auszugeben Gelegenheit bekommen. Mögen die entscheidenden Faktoren Einsicht und Energie genug entwickeln, um Düsseldorf davor zu bewahren!

Die Sonderausstellung beschränkt sich nicht auf die Parkentwürfe. Sie bringt noch eine reiche Sammlung von Werken, die das Gebiet der Dekorationskunst betreffen (Hofbuchhandlung Fr. Wolfrum zu Düsseldorf). Ferner kann man teils mit Bewunderung, teils mit Bedenken und Kopfschütteln an der reichen und mannigfaltigen Zusammenstellung dekorativer Entwürfe von Ignaz Wagner, Professor an der Kunstgewerbeschule, sehen, wie gesetzmäßig verfolgte Wege von Gegenständen der Natur (z. B. Schmetterlingen) oder Bestandteilen von solchen zu architektonischen und anscheinend rein geometrischen Linienführungen und Ausgestaltungen leiten können, selbst unter Beibehaltung oder Abstufung der ursprünglichen Farben. Die ältere dekorative Kunst hat das ja nie übersehen oder, wo es passend gewesen wäre, verschmäht. Am erkennbarsten und vielleicht systematischsten sind die Japaner darin Vorgänger gewesen, wie ein Blick in die zahlreichen japanischen Zeichenbücher (Wappenbücher) zeigt; sie haben aber niemals aufgehört, neben der Konstruktion dem unmittelbaren Schöpfen aus der lebendigen Natur seine Geltung zu belassen. Stirbt in der Kunst die lebendige Natur, dann ist die Kunst selber tot. Das darf nicht vergessen werden, und wenn die konstruktiven Ergebnisse noch so bestechend sind.

Zum Schluß sei der Vorhang des neuen Schauspielhauses erwähnt (Firma Hemming & Witte, Düsseldorf, die außerdem manches Sehenswerte ausstellt), der dem Ideale eines Vorhanges recht fern bleibt. Ist es schon der Idee des Vorhanges fremd, wenn eine große Porzellan (??) -Vase mit hinaufgezogen oder gar aufgerollt werden soll, so ist das Wesen verletzt, wenn ein breiter, schwerer, tiefausgekehlter Holz- und Stuckrahmen, der ordentlich Schatten wirft, diese Operation mitmachen soll. Ein Vorhang verlangt eine Behandlung, die seiner Bestimmung entspricht, durch eine bewegliche, leicht sich aufrollende Fläche, die als solche erkennbar und erfreulich sein soll, etwas zu verhüllen oder abzuschließen. Das kann man von dem neuen Vorhang mit seinem schweren Rahmen, seiner Porzellan-Vase und der zweifelhaften schweren Mittelkartusche nicht sagen. Er ist nun aber einmal fertig und wird wohl so hängen müssen. Bone

KUNSTVEREIN MÜNCHEN

Der Streit, wer das beste Farbenmaterial, die beste Tempera herstellt, veranlaßte eine Ausstellung von Werken, die mit Gundermannschen Temperafarben gemalt waren. Daß die Tempera oder besser gesagt, jede Farbe, die so wenig wie möglich Öl enthält, eine größere Klarheit der Bilder erzielt, liegt ja für jeden, der sich mit der Malerei praktisch beschäftigt, auf der Hand; daß aber nicht jeder, der solches Material anwendet, nun auch etwas Vorzügliches leistet, ist ebenfalls klar. Die vorgeführten Proben haben daher nur bewiesen, daß ein tüchtiger Künstler mit jedem Material, wenn er es rationell benützt, dasselbe und noch mehr erreichen kann als mit den angepriesenen Farben. Die Bilder von H. Herkomer waren z. B. um kein Haar besser als seine früheren, im Gegenteil. Das eine ist ja richtig, daß wir bei all den guten Bestrebungen, das Material sowohl als die Bindemittel für die Malerei zu verbessern, heute noch in maltechnischen Dingen höchst unbeholfen dastehen, weil wir keine Werkstattskunst mehr besitzen, die noch auf guten Traditionen fußt. Wir wissen zwar durch so manchen Forscher ziemlich genau, wie die alten Pompejaner, wie van Eyck, wie Rembrandt, Rubens gemalt haben können. Wir sind auch durch Rekonstruktionsverfahren in der Lage, in anscheinend ähnlicher Weise den Weg irgend einer Maltechnik anzugeben, was uns aber fehlt, ist die künstlerische Ausnützung dieser Rezepte, die uns nur durch Meister gezeigt werden können, die eben durch die

Summe all der Eigenschaften, die zur Kunst gehören, dazu allein imstande sind. — Richard Kaiser, der sich einer eigenen Sprache der Technik bedient, hatte eine Anzahl Landschaften gebracht, die den Künstler als stets weiterstrebenden erkennen lassen. Vor allem fesselten den Beschauer einige großzügige Landschaften, deren Motive aus der Gegend des Bodensees stammten und in ihrer Innigkeit den echten deutschen Charakter trugen.

Zum 60. Geburtstag Oberländers, des geistreichen und gemütvollen Humoristen der »Fliegenden«, brachte die Vereinsleitung eine kleine Serie der stets so köstlich anmutenden Originalzeichnungen des Meisters. Oberländer ist allzubekannt, als daß man seine Kunst näher schildern müßte, die so ehrlich gesund und rein ist; hier gilt sein Spruch: »In der Art wie wir das Wesen des Humors auffassen, zeigt sich unser Charakter.« — Der auf graphischem Gebiete unermüdlich tätige Walter Ziegler füllte einen ganzen Saal mit zahlreichen Proben der Marmoriertechnik, die mit Benützung von Zufallsformen ganz neue und eigenartige Probleme ermöglichen. Außerdem zeigte er in den vielen Lichtkopien nach lebenden Pflanzen, wie die Naturformen selbst zu ornamentalen Zwecken dienstbar gemacht werden können. — Unter den geschickt gemalten Tierbildern von Joh. D. Holz waren besonders die Szenen eines Viehmarktes im Sonnenschein und Kühe im Schnee bemerkenswert. — Die Reichstagssitzung von G. Waltenberger: »Der Kanzler (Bülow) spricht« — eine Riesenleinwand enttäuschte sehr, zumal der Künstler durch seinen Weltuntergang, den er vor einem Dezennium malte, und von dem der linke Seitenflügel ebenfalls ausgestellt ist, noch in guter Erinnerung war. Bei diesem neuen figurenreichen Bilde hat der Maler vor allen Dingen die freilich schwere Aufgabe der Trennung der Massen, das Unter- und Nebenordnen und Individualisieren der einzelnen Typen nicht zu lösen verstanden. — Erfreulicher wirkten dagegen die prächtigen Studien und Skizzen aus Belgien und Holland von Max Gaisser. Man sieht aus all diesen mit warmer Hingebung zur Sache gemalten Interieurs, Straßen und Strandbildern, wie der Künstler Land und Leute, ihre Gewohnheiten, ihre Gebräuche und nicht zuletzt ihr Heim erfaßt hat. Köstlich sind einige Gruppen Fischer am Gestade der See bei der Arbeit, die so selbstverständlich da sind, als ob sie ein Stück jener wilden, rauhen Natur wären. Überall wo der Künstler diese schlichten Menschen schildert, sind sie ohne alle Gesuchtheit und künstlerische Konstruktion gegeben. — Aber ganz besonders anziehend sind die sonnendurchfluteten Interieurs, die still gemütlichen Stuben, die trauten holzvertäfelten Zimmer, mit reichem Schnitzwerk und schillernden Ledertapeten, mit altväterlichem Hausrat. Sie muten auch ohne ihre Bewohner so menschlich an, ja man vergißt die Menschen ganz und verfolgt nur den hellen Sonnenschein, den Sonnenstrahl, der über all die Dinge hinhuscht und sie belebt. Etwas unendlich Sympathisches spricht auch aus der, nur als Skizze in großen Zügen angegebenen menschenbelebten Stube, mit der blauen Holzvertäfelung und blauen Läden und dem Blick auf die alte Stadt. Das an sich rein malerisch gelöste Problem tritt fast vor der stillen Poesie der melancholisch ernsten Feierstunde zurück, man vergißt die Örtlichkeit, die Menschen und lauscht nur noch dem Seelischen, das hier der Künstler uns mit seinem ganzen Gemüte sagen wollte.

Daß vielfach ein ungehöriger Mißbrauch mit dem Worte »modern« in unserer heutigen Kunst getrieben wird, konnte nicht schlagender gezeigt werden, als durch die Vorführung der extremsten Gegensätze und der zeitlich weit auseinanderliegenden Kunstgegenstände. Ob wir im Kunstverein einem alten oder jungen Künstler begegnen, hat mit der Kunst an sich nichts zu tun. Auch das Unwesentliche nicht, daß sich die verschiedenen Künstler verschiedene Ziele setzen. Betrachtet man von diesem Gesichtspunkte aus überhaupt jede künstlerische Leistung, so stehen die einzelnen Individualitäten, denn auf die kommt es zunächst an, in ihrer Art, die Natur umzuschaffen, für sich allein da. So konnte man sich ungehindert an den stimmungsvollen Landschaften Meyer-Basels, den liebevoll durchgeführten Blumenstücken Schachingers ebenso erfreuen, als an den in altmeisterlichem Geschmack und gesunder Kraft gemalten Stilleben Hermann-Allgäus und Keller-Hermanns und den Landschaften von Hans Klatt. Selbst den kapriziösen pointillistischen Bestrebungen Pelling-Halls ließ sich unter gewissen Bedingungen noch Geschmack abgewinnen. Einen größeren Gegensatz aber erblickte man in den früheren Werken Matthias Schmids, zu dessen 70. Geburtstag auch die Werke älterer Zeit und ein umfangreicher Teil seines Studienmaterials dem Publikum gezeigt wurde. Welch gediegene Schulung, welch ehrliches Streben der Altmünchener Kunst eigen war und wie scharf und doch zugleich malerisch die Pilotyschule in ihrer Erziehung vorging, bewiesen die Studien aus Tirol und Vorarlberg, insbesondere jedoch die Erstlingswerke M. Schmids, »Die Karrenzieher« und »Die Herrgottshändler«. Obgleich diese Bilder nicht frei von Tendenz sind, so überwiegt die malerische Qualität weitaus und man konnte, selbst die modernsten aller Modernen von heute nicht ausgeschlossen, dieser kernigen Malerei, verbunden mit einer zielsicheren Zeichnung und meisterhaften Komposition die Bewunderung nicht versagen. — Alfred Bachmann, dessen Studiengebiete die nördlichen Gewässer und die Regionen des Eises sind, zeigte in seinen neuerlichen Studien und Bildern bedeutende Fortschritte. Nicht als trockener Berichterstatter will er die Natur wiedergeben, sondern durch eine poetische Belebung der einsamen Regionen seelische Gedanken auslösen. — Die jüngsten Staatsankäufe, welche pflichtgemäß auf dem großen Jahrmarkte, genannt »Internationale Ausstellung« gemacht wurden, bereiteten in ihrer zusammengedrängten Übersicht eine Enttäuschung. Nicht, als ob alle Werke ihren hohen Beruf, in der Staatssammlung zu figurieren, verfehlt hätten; nein, den Erwerb manchen Bildes darf man freudig begrüßen. Weit schlimmer aber sind bei diesen Ankäufen die Rücksichten, die Protektionen, die maßgebender als alles andere sind, so daß unsere Neue Pinakothek mit Bildern gefüllt wird, die eine spätere Generation schleunigst wieder entfernen wird. Rein künstlerische Gesichtspunkte sollten hier maßgebend sein, denn es darf sich nicht darum handeln, nur Bilder und Bildchen, sondern Marksteine der Kunst unserer Zeit zu erwerben. Dann ist ferner das »Einmagazinieren« von Kunstwerken an und für sich wenig geschmackvoll und die staatlichen Gelder würden viel besser und zweckentsprechender angelegt sein, wenn im Wettbewerb der Künstler untereinander für die Ausschmückung der Gotteshäuser sowie der Gebäude des Staates und der Gemeinde gesorgt würde. Platz gibt es allenthalben, vom Fürstenpalast bis auf die Kaserne, die Schule und das Krankenhaus. Gerade Talente wie Walter Thor würden für solche Zwecke ihr Bestes geben können. In der reichhaltigen und umfangreichen Kollektion, welche dieser junge Künstler vorführte, sah man das rein Malerische mit dekorativem Geschmacke vereinigt. In den zahlreichen Bildnissen suchte der Maler durch Flächenwirkung in kurzen, knappen Pinselzügen die Modellierung und eine malerische Qualität zu erzielen, wie sie von Leibl ausging. Charakteristisch hierfür waren einige Herrenbildnisse, ebenso das schon bekannte repräsentative Porträt des Prinzregenten. Geradezu verblüffend wahr und echt wirken einige Bauernstuben. — Die erstarrten Gefilde der Polarregion reizen von Jahr zu Jahr die Maler, dort ihr Glück zu

versuchen. Hatte Payer schon seinerzeit mit malerischen Berichten über Franz Josef-Land Aufsehen erregt, so versucht es diesmal der Russe Alexander Borissoff, in einer Anzahl von mehr als 200 kleineren und größeren Skizzen Aufschluß über die im ewigen Eis und Schnee begrabenen Gegenden der nördlichsten Zone zu geben. Eine hohe künstlerische Bedeutung ist diesem Werk, das als Ganzes betrachtet werden muß, nicht zuzuschreiben, vielmehr müssen wir den Mut und die Entschlossenheit bewundern, die den Maler beseelten, unter Strapazen, Entbehrungen aller Art und der grimmigsten Kälte diesen schaurigen Einöden, diesen Eisbergen und Höhlen malerische Reize abzugewinnen. »Hier bei beißender Kälte«, so erzählt Borissoff, »muß der Maler ganz anders arbeiten, der Frost verwandelt die Farben in eine dichte Masse, die der Pinsel nicht aufnimmt. Es kam während meiner Polararbeiten vor, daß sogar das Terpentin — das einzige Mittel, welches die Farben in brauchbarem Zustande erhalten konnte — versagte, weil es sich bei dieser fürchterlichen Kälte kristallisierte. Ich habe Skizzen, die bei 23° Kälte gezeichnet sind — 3 bis 4 Skizzen bei 30° Reaumur. Dabei mußte ich den Pinsel in der vom Pelz bedeckten Faust halten und mit aller Gewalt führen. Der Pinsel kracht, zerbricht, die erstarrten Hände versagen den Dienst, aber ich malte, in heißem Drange, all diese phantastischen, düsteren Erscheinungen des hohen Nordens, voll eigenartigen Reizes, auf der Leinwand festzuhalten.« — So sind denn auch in großen Zügen, in entschlossenen, raschen Strichen die »Eisschollen im Nebel«, »Die Stalaktitenhöhlen in den Gletschern«, »Eiswände«, »Nächtliche Finsternis auf dem Eise«, um nur einige der interessantesten Skizzen zu nennen, hingeschrieben, die mehr bedeuten als eine rein illustrative Malerei, die nur zu berichten weiß, denn poesievoll schildern sie die schaurige, verschwiegene Pracht der vom Todesatem überwehten Welt.

Franz Wolter

KÖLNER KUNSTBRIEF

Die Hochsaison des Kölner Kunstlebens hat nun, seit Anfang November, mit aller Kraft eingesetzt, und einem rührigen Ausstellungswesen verdanken wir edelste Genüsse. Die Stadtväter greifen tief in den Säckel, um die bevorstehende große »I. Rheinische Kunstausstellung« des nächsten Sommers sicher zu fundieren und würdig auszustatten; die kunstliebenden Kreise der Bürgerschaft freuen sich auf diese Ausstellung, die ihnen eine durch und durch moderne — im besten Sinne moderne — deutsche Kunst vor Augen führen wird. Weitgehende, ja stolze Hoffnungen knüpft man, wohl mit Recht, an diese Ausstellung und ihre Einwirkungen auf die Bildung neuzeitlichen Geschmacks gerade der Kölner Bevölkerung. Gewiß, sie hat's nötig. Aber daß in Köln eine frischere Strömung eingesetzt hat, das zeigen auch wieder die derzeitigen kleineren Ausstellungen.

Im Kunstverein waren u. a. drei wundervolle Landschaften von F. Overbeck (Worpswede) zu sehen; aber den Ton gab im November die Düsseldorfer »Künstlervereinigung von 1899« an. W. Petersen zeigte ein paar seiner unleidlichen, glatten Salonporträts; ferner einen weiblichen Studienkopf, der, an sich sehr fein, allzu starke Abhängigkeit von Leibls Technik und Auffassung verrät. Ganz als Impressionist gibt sich Petersen in seinem »Begräbnis«: Wind und Regenluft sind da gemalt, und der graue Gesamtton gibt dem kleinen Bilde einerseits vornehme malerische Haltung, und dann die trübe, schwere Stimmung, die das Thema erheischt. Weiter waren Porträts zu sehen von Böninger, P. Philippi und L. Keller; mythologische Szenen, starken Wollens und ungenügenden Könnens, von H. E. Pohle; ein trauliches, lichtdurchflutetes Interieur (»Sonntagmorgen«) von Huthsteiner; Genrebilder von Josse Goossens (»Das Kind« und das von der Düsseldorfer Ausstellung 1902 her bekannte Bild »Mutterfreude«). Auch Claus Meyers große religiöse Darstellung »Fürchtet euch nicht« war hier wieder ausgestellt; gewiß ist die Wiedergabe ernster Charakteristik eine sichere und kräftige — es zeigt sich das Schülerverhältnis zu E. v. Gebhardt; gewiß ist auch die Luft des Innenraumes vortrefflich gemalt; aber trotz all' diesen Vorzügen stört eins den Referenten immer wieder: daß der Heiland, in streng traditioneller, hieratischer Art dargestellt, eintritt zu einer Schar holländischer Schiffer und Fischer, als solche nämlich sind, in ganz modernem Realismus, die Jünger aufgefaßt, und es ist dies eine völlig unvermittelte, und darum unangenehme Zweiheit der künstlerischen Behandlung. Ihr Bestes geben die Düsseldorfer doch in der Landschaft: so Ackermann, C. Becker, Heimes, Marx und Westendorp; besonders fein aber, fein im Ton und in der Stimmung, zeigten sich hier Liesegang und Max Hünten.

Der Kunstsalon Lenobel brachte nach der prächtigen Ausstellung von Werken H. Thomas eine größere Kollektion von Landschaften (Aquarellen und Ölgemälden) des Düsseldorfers August Schlüter, teilweise sehr gute Sachen, als Ganzes aber ebenso verschiedenartig in ihrem künstlerischen Wert wie in ihren Motiven (die teils aus Westfalen, teils aus Italien stammen). Eine Kollektion von Werken des Müncheners H. Best vermochte auch nicht restlos zu befriedigen; im einfachen landschaftlichen Genre gelingen dem Künstler zuweilen recht anmutige Bilder, aber in anderen, wo er Böcklins Spuren nachzugehen versucht, wird er leicht unangenehm. Ferner zeigte der Salon eine Reihe von Tierbronzen des Dresdeners M. Meyer-Pyritz und des Kölners Jos. Pallenberg. Die jüngeren Dresdener Künstler, die sich unter dem Namen »Die Elbier« zu einer Gruppe zusammengeschlossen haben, waren hier in einer Sammlung von annähernd 60 Werken vertreten; es waren dies großgesehene, stimmungsvolle Landschaften, sowie Figurenbilder, Porträts u. dergl., durchweg sehr sympathische Arbeiten, von Beckert, Bendrat, Besig, Dorsch, Müller-Breslau, Pepino, Ufer und Wilckens; ferner eine Anzahl kräftiger Radierungen von Georg Erler. Edelste Kunst endlich steckt in den Landschaften des Müncheners Edm. Steppes, dessen Schaffen hier, dankenswerterweise, durch ein Dutzend Bilder zur Anschauung gebracht wurde. Diese Landschaften, meist streng stilisiert, in neuerer Zeit aber malerischer und weicher in der Pinselführung, und alle von entzückender Farbigkeit, sprechen von warmer Naturempfindung und zartem Frühlingszauber, von feinstem Künstlersinn und Künstlersehen.

Steppes leitet uns über zu den letzten Ausstellungen des Salon Schulte, denn auch hier war kürzlich eine dieser poetischen Landschaften von ihm (betitelt »An Mozart«) zu sehen. Von den größeren Kollektionen einzelner Künstler seien hervorgehoben diejenige des Düsseldorfers Max Stern (kraftvolle Genreszenen, besonders aber Porträts); von Werner Schuch (Landschaften), H. Schimmel (Landschaften, Interieurs und Stilleben), Eugen Wolff (12 Landschaften in breiter, koloristisch sehr wirkungsvoller Behandlung); an einzelnen Gemälden »Die Linde« von Daur (Stuttgart); die »Salome« von Schmutzler (Wien); der »Blick ins Grüne« mit einer malerisch sehr feinen Interieurwirkung von C. Murdfield; endlich Porträts von E. von der Leyen (München) u. a. m.

Auf hohem künstlerischem Niveau steht auch heuer wieder die bis Weihnachten dauernde Ausstellung der

Vereinigung geborener Kölner Künstler, im Lichthof des Kunstgewerbemuseums, 65 Gemälde und graphische Werke, sowie einige Skulpturen und kunstgewerbliche Arbeiten. Die meisten dieser Künstler sind bekannt genug, und es erübrigt hier nur, ihre Namen zu nennen und einige wenige Werke hervorzuheben. Mit sehr hübschen Landschaften ist F. Bürgers vertreten, mit großzügig gesehenen und stimmungsvollen E. Hardt. Stimmung ist's auch, was den Bildern (Landschaften und stillen Klosterhöfen) von F. Westendorp eignet, der sich eine glückliche Note aus dem lebendig-toten Brügge geholt, sein Bestes hier aber in einer öden Landschaft unter Regenstimmung gegeben hat. Rich. Vogts und F. Reusing zeigen sich auch hier wieder als die Porträtisten, der eine als ein solider und geschmackvoller, der andere als allzu salonmäßiger und effektvoller, als die wir sie kennen. Schneider-Didam enttäuscht einigermaßen: in seinen männlichen Bildnissen lag sonst mehr Kraft; und das hier gezeigte weibliche Porträt ist geradezu fad. Ferner wären zu nennen A. Frenz und R. Seuffert, sowie J. Eschbach (letzterer mit einem männlichen Halbfigurenbilde in malerisch interessanter Landschaft). W. Schreuer, der sich die Mittel des modernen Impressionismus zu eigen und zu nutze gemacht hat, gelingt es in seinen flotten kleinen Bildern mit großer Sicherheit, den Eindruck lichtumflossenen Lebens hervorzurufen und zuweilen auch den von starker Bewegung (wie bei der Attacke der »Deutzer Kürassiere«). Voller Kraft und koloristischer Verve zeigt sich A. Deusser; von seinen vier Bildern sei besonders hervorgehoben die »Landschaft mit Reiter«: ganz köstlich ist's, wie da der Schimmel im saftigen Grün drin steht. Nach Zahl seiner Bilder am stärksten vertreten ist A. Neven-Du-Mont. Es ist nicht ganz leicht, zu ihm Stellung zu gewinnen. Charakteristisch für ihn, aber unschwer zu erkennen, ist einmal, daß er, der seit Jahren in England Ansäßige, sich die Malmittel der Engländer und Schotten zu eigen gemacht hat, daß er selber zu einem ganz englisch ausschauenden Maler geworden ist. Viel Kultur und hochgesteigerte Feinfühligkeit steckt ihm in Auge und Hand: das zeigt jede seiner kleinen, vornehm stilvollen Landschaften. Aber zuweilen wird er, der Überfeinerte, süßlich und schwach (wie in der »Erinnerung an Romney«); ein ander Mal (wie in den »Verlorenen Gedanken«) direkt albern und unerträglich; einen »vielsagenden«, etwas wehleidigen Augenaufschlag der betreffenden Jungfrau (eine solche gibt in beiden Fällen das Motiv ab), eine charakterlose Umgebung, süße, verblasene Farben sieht man auf beiden Bildern. Und auf anderen ist er dann wieder Künstler bis in die Fingerspitzen, ein Licht- und Farbenkünstler delikatester Art, ein feiner Zeichner und ein höchst geschmackvoller Arrangeur. Schreiber dieses kennt nicht viele Bilder, die von so vornehm intimer Wirkung wären, dabei so künstlerisch befriedigend, wie Nevens »Frühstück« und namentlich das »Diner«. Diese beiden kleinen Bilder, verwandt in ihrem köstlichen silbrigen Tonwert, gingen gleich in Kölner Privatbesitz über, wie denn überhaupt die Werke Nevens sich großer Beliebtheit in seiner Vaterstadt erfreuen. Endlich seien von den Skulpturen noch Jos. Moests polychromierte Holzgruppe »Don Quijote« erwähnt; ferner die Plaketten und die Bronzestatuette »Verlangen« von F. Löhr; und endlich von Nic. Friedrich die in der Modellierung, in dem komplizierten Bewegungsmotiv und in der Geschlossenheit der Silhouette gleich ausgezeichnete Bronzestatuette »Badendes Mädchen«.

F.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

»Der Kirchenschmuck«, Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstgeschichte, hörte mit Schluß des Jahres 1905 zu erscheinen auf. Diese christliche Kunstzeitschrift war das Organ des christlichen Kunstvereins für Steiermark und erschien in Graz. Schon in ihrer ersten Nummer (Januar 1870) befand sich ein Beitrag von Mgr. Joh. Graus, welcher dann Mitte 1875 die Redaktion übernahm, die er bis jetzt fortführte. Mgr. Graus, Universitätsdozent in Graz, hat für den »Kirchenschmuck« große und opfervolle Arbeit getan und ihn durch seine Beiträge zu einer Fundgrube kunstgeschichtlichen Forschungsmaterials gemacht. Der christliche Kunstverein gedenkt nun für seine Mitglieder alljährlich eine Anzahl »Studien zur Kunstgeschichte« herauszugeben.

Diözesan-Museumsverein in Trier. — Anläßlich der XI. Generalversammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in Trier, die allen Teilnehmern unvergeßlich sein wird, fand am 3. Oktober 1904 die feierliche Eröffnung des neuen Trierer Diözesanmuseums statt (vgl. Bericht über die XI. Generalversammlung, S. 15). Das Museum macht gute Fortschritte. Es wurde ein Diözesan-Museumsverein gegründet, der sich großer Beliebtheit erfreut und nach kaum halbjährigem Bestehen schon 450 Mitglieder zählt. Wir werden in Bälde über dieses sehr gediegene Museum mehr berichten.

Neue Kommunionandenken in Mehrfarbendruck werden von der Gesellschaft für christliche Kunst soeben neben den früher erschienenen ausgegeben. Es sind prächtige Blätter, welche des Beifalls der Kunstfreunde, des gesamten Klerus und des gläubigen Volkes würdig sind. Dem einen Blatt liegt als Original das herrliche, dramatisch durchkomponierte Abendmahlsbild zugrunde, das unser bewährter Altmeister christlicher Kunst Karl Baumeister für Feldkirch malte. Das andere ist eine Nachbildung des edlen Heilandsbildes (Kniestück) von Carlo Dolce in der Dresdener Galerie.

Postkarten. Die im 2. H. erschienenen Abbildungen von Werken J. Guntermanns fanden großen Beifall, weshalb sich die Gesellschaft für christliche Kunst entschloß, eine Serie von Reproduktionen nach Guntermannschen Bildern in Form von künstlerischen Postkarten erscheinen zu lassen und dadurch den weitesten Kreisen zugänglich zu machen. Unter den zehn Nummern, alles wohldurchgeführte Mezzotinto-Gravüren, befinden sich u. a. Reproduktionen nach Wandmalereien in Schloßberg und nach dem imposanten Bilde in der Aussegnungshalle des östlichen Friedhofes in München.

BÜCHERSCHAU

Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Ästhetik von Julius Meier-Gräfe. 3 Quartbände 30 M. Verlag Jul. Hoffmann, Stuttgart 1904.

Vor uns liegt ein Werk, dessen Verfasser — im schönsten Mannesalter stehend — sich noch so viel jugendliche Begeisterung bewahrt hat, daß er den Kampf gegen Prinzipien, die längst in Fleisch und Blut eingedrungen sind, aufzunehmen wagt. Er weiß, daß er einen Sturm der Entrüstung gegen sich entfacht, aber er hält ihm stand, unterstützt von einem umfangreichen Wissen und feurigen Temperament. Der Verfasser wird vom Thema, das er behandelt, so hingerissen

daß er häufig die Objektivität verliert und mit allen Mitteln einer glänzenden Beredsamkeit seine Überzeugung dem Leser zu suggerieren sucht. Und hierin liegt ein Hauptreiz seiner Entwicklungsgeschichte; was uns Meier-Gräfe bietet, ist ein Ganzes, eine Persönlichkeit; was er in so vielen Kunstwerken schmerzlich vermißt, gibt er selbst dem Leser in Fülle. Seine Schilderungen der Kunstwerke sind nicht Übersetzungen aus einer Kunstsparte in die andere, nein sie sind Kunstwerke für sich. Was der Künstler durch die malerischen Mittel ausdrückte, weiß der Verfasser durch die Mittel der Sprache gleichwertig vorzuführen. Wie er die Auffassung jedes künstlerischen Stoffes klarzulegen versteht, so dringt er in die subtilsten Feinheiten der Technik ein. So eigenartig auch der Stil eines Künstlers sein mag, Meier-Gräfe findet hierfür stets die bezeichnenden Worte; während Muther aber in seiner Kunstgeschichte alle äußeren und inneren Einflüsse aufzählt, welche den Stil des Künstlers zeitigten, erkennt Meier-Gräfe nur diejenigen der Schule oder Nachahmung an, wodurch manchmal etwas gewaltsame Schlüsse nötig wurden. Hierbei kann nicht unerwähnt bleiben, daß die Auffassung Meier-Gräfes vom Stil selbst sich nicht immer mit jener der auf diesem Felde tätigen Schriftsteller deckt. Auch seine Auffassung der Malerei ist eine sehr einseitige. Er anerkennt nicht die Gleichwertigkeit der einzelnen Grundtöne ihres mächtigen Akkordes, nicht den Wert der Linienführung, der Tongebung, der Stimmung, sondern nur den der Farbe in ihren Modifikationen und verweist alle übrigen in die graue Zeit der ersten Entwicklung.

Meier-Gräfe stellt im Vorwort seine Prinzipien auf, weist auf die scheinbare Nutzlosigkeit der Kunstgesetze hin, welche »kaum die praktische Ästhetik förderte« und »nicht den Halt vor schlimmen Versuchungen, nicht den hellen Trieb, das Heiligtum zu verehren«, gab und erklärt, »man kann der Kunst nur durch vergleichende Betrachtung persönlich näher kommen. Der Verfasser vergißt hierbei, daß es keine Gesetze für die Ewigkeit geben kann, da auf der Welt nichts unverändert bleibt und nur gleiche Verhältnisse gleichen Bedingungen entsprechen können. »Der Kunst nahekommen« kann man aber nie durch Vergleichen der verschiedenen Kunstwerke miteinander, sondern nur durch Vergleich jedes einzelnen mit der Natur. Die Höhe der Auffassung des Naturausschnittes, seine Steigerung und Vergeistigung gibt einen Maßstab für den künstlerischen Wert, nicht aber die Ähnlichkeit oder Verschiedenheit mit anderen Werken. Für den Künstler jedoch ist diese Lehre geradezu Gift, da sie ihn zum Eklektizismus erzieht, statt zu eigenartiger Auffassung der Natur und zur Benützung der wissenschaftlichen Entdeckungen auf dem Gebiete der Optik. Wenn der Verfasser mit Recht die Neigung der Deutschen tadelt, die Kunst durch literarische Forderungen zu entwerten und auf falsche Wege zu lenken, so beweist er durch seine Behauptung, daß die Deutschen »fast ohne Kunst« sind, die echtdeutsche Schwäche der Fremdenverherrlichung und Selbstmißachtung. Sein Satz: »Die Kunst ist nichts Persönliches« kann nach keiner Richtung hin aufrecht gehalten werden, solange jedes Kunstwerk Ausfluß einer Persönlichkeit ist und als solcher betrachtet werden muß, ferner solange der Wert selbst des anerkannten Kunstwerkes unter der veränderten Auffassung jedes Jahrzehntes dadurch zu leiden hat, daß es nur durch die Empfänglichkeit unserer Sinne und Phantasie auf unser Empfinden wirken kann.

Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst behandelt der Verfasser in sieben Büchern, deren Titel lauten: Der Kampf um die Malerei, Die vier Säulen der modernen Malerei, Farbe und Komposition in Frankreich, Die Kunst in Deutschland, Der Kampf um den Stil. Im ersten Buch weist der Verfasser das Wesen der neuen Kunst nach, das in der »Harmonie des Ganzen«, »in dem Zusammenhang mit dem Leben« bestehe. Ursprünglich entsprang das Kunstwerk dem Bedürfnis, die Gottheit zu versinnlichen, »daher war die Verbindung der Empfindungswelt mit dem religiösen Kult die denkbar natürlichste. Selbst mit allen Eigenschaften des Heiligen versehen, eine göttliche Erleuchtung, vermochte sie den Zug der Seele nach dem Mystischen, die Flucht vor den Leiden des Alltags zu fördern und gab das denkbar beste Mittel für jene Versinnlichung der Gottheit, die der primitive Mensch in der Religion sucht. In Griechenland war Religion und Kunst eins: Schönheit. Der Gott war das Schönheitsideal«. Die Kunst blieb auch der Kirche treu, »bis es der Reformation gelang, das Bild aus dem Tempel zu treiben und dem Kult eine Form zu geben, deren Nüchternheit keine sinnliche Verschönerung duldete«. »Damit war einer der vielen Anstöße zur Verwirrung der Ästhetik gegeben. Das abstrakte Kunstwerk begann um den würdigen Platz verlegen zu werden; nicht nur um den physischen Platz, auch um die Stellung im Gemüt des Menschen« Der Zusammenhang der Kunst mit der Religion war so innig, daß es schien, als müßte erstere zugrunde gehen. Die Trennung beider »bedeutete hier einen Rückschritt«. Als Ersatz für den verlorenen Glauben diente das neue Ideal: »Freiheit, Wahrheit, Gleichheit«. Die erste machte das Kunstwerk entbehrlich, weil zwecklos, die zweite nahm ihm die Empfindung, die dritte endlich würdigte es zur Handelsware herab.

Die ersten Christen haßten die Skulptur als »Träger der heidnischen Gottheit« und kultivierten darum hauptsächlich die Malerei. Da sie auch in dieser mit allen Traditionen brachen, zeigen die ersten Malereien noch »barbarische Formen«. Die Verbindung mit dem Raume sicherte ihnen aber »die dekorative Größe einer auf Raumschmuck gerichteten Kunst«. Als sich die Gemälde durch Verwendung von Holztafeln vom Raume loslösten, wurde die »Sehnsucht nach der Raumwirkung« durch »die Liebe zum Persönlichen« verdrängt. Die Renaissance brachte durch reichliche Bemalung der Wände wohl wieder die Raumwirkung zur Geltung, huldigte hierbei jedoch so sehr der Unnatur, daß sie »kein Aufleben, sondern glänzendes Ableben« genannt werden müßte. Das Empire ist »der krampfhafte Versuch, der Entwicklung eine andere Richtung zu geben«, ohne die nötige Kraft, sie umgestalten zu können. Der Neuzeit war es vorbehalten, die »Kunst im allgemeinen, nicht nur im Bilde« zu zeitigen. So Meier-Gräfe.

So hoch der Verfasser die christliche Kunst zur Zeit ihrer Entstehung schätzt, so sehr vernachlässigt er sie in ihrer Entwicklung. Er gönnt ihr kein eigenes Kapitel mehr, sondern erwähnt nur bei einzelnen Künstlern den Fortschritt, welchen diese hehrste Kunstsparte gemacht hat, unbeirrt von den Tagesmoden, unverrückt das hohe Ziel im Auge.

In den übrigen Büchern legt der Verfasser unter Betrachtung der Werke einzelner Künstler, welche er für tonangebend hält, seine Ansichten von der Kunst nieder und beweist die Notwendigkeit einer neuen organischen Ästhetik. Wenn seine Anschauungen, besonders in Künstlerkreisen, auch häufig ein mißbilligendes Kopfschütteln hervorrufen werden, interessant und anregend sind sie immer zu lesen und werden auch dem Künstler dadurch nützen, daß er ihn auf neue Wege des Studiums verweist und vor literarischen und retrospektiven Neigungen, denen der Deutsche nur zu willig fröhnt, energisch warnt.

Die zahlreichen Illustrationen, in einem eigenen Band vereint, erregen zwar volles Interesse, entsprechen aber insoferne nicht ihrem Zweck, als sie durch ihre Farblosigkeit die Intentionen des Verfassers nicht unterstützen.

Von dem nämlichen Verfasser erschien auch »Der Fall Böcklin«. Nachdem dieses Werk durch die Kontroverse, welche es in allen Tagesblättern entfesselte, bereits allgemein bekannt wurde, dürfte eine Besprechung desselben nunmehr überflüssig sein. F. S. B.

Schweizer Kunstkalender 1906. Herausgegeben von Dr. C. H. Baer. Verlag der Schweizer Bauzeitung. Kommissions-Verlag von Ed. Raschers Erben, Zürich. M. 1.25.

Von diesem historischen Kunstkalender ist der 2. Jahrgang erschienen, der dem vorausgegangenen an Geschmack und Reichtum der Illustrationen und an Gediegenheit des Inhalts nicht nachsteht. Das Unternehmen will dazu beitragen, daß all das Schöne, was noch überall im Schweizerland vorhanden, aber vielfach unbeachtet ist, wieder mehr geschätzt werde und neue Anregungen ausstreue. In seinen Fortsetzungen soll der Kalender eine illustrierte Kunstgeschichte der Schweiz bilden. Aus dem Inhalt erwähnen wir: »Der Hallwylsche Reliquienschrein im Historischen Museum in Basel«; »Die gotische Monstranz in der Pfarrkirche zu Altdorf«; »Innenansicht der Klosterkirche zu Seedorf«.

Illustrierte Weltgeschichte. Herausgegeben von Dr. S. Widmann, Dr. P. Fischer und Dr. W. Felten. 40 Lieferungen à M. 1.—; zusammen 4 Bände. München, Allgemeine Verlagsgesellschaft m. b. H.

Bis jetzt liegen 11 Lieferungen vor, womit der zunächst in Angriff genommene 4. Band »Geschichte der neuesten Zeit« zum Abschluß gekommen ist. Eine allseitige Besprechung dieses von der Presse sehr günstig aufgenommenen Werkes würde den Rahmen einer Kunstzeitschrift überschreiten. Umso lieber ist es uns, konstatieren zu können, daß sich mit dem gediegenen Text eine hervorragend reiche und soweit als möglich künstlerisch anregende Ausstattung verbindet. Selbstredend überwiegt bei der Illustrierung eines derartigen Werkes die Rücksichtnahme auf geschichtlich treue Veranschaulichung; doch wurde, so gut es anging, auch die Kunst hereinbezogen, wodurch zur Verbreitung der Kunstliebe beigetragen wird.

Der Altarbau im Erzbistum München und Freising in seiner stilistischen Entwicklung vom Ende des 15. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts von Dr. Rich. Hoffmann, Kurat bei St. Joh. Nepomuk in München. Mit 59 Abbildungen. München, Lindauersche Buchhandlung. M. 4.—

Vorliegende Schrift bildet den neunten Band der ursprünglich von Deutinger, jetzt von Domkapitular Dr. Specht herausgegebenen »Beiträge zur Geschichte, Topographie und Statistik des Erzbistums München und Freising«. Der Verfasser hat sich der außergewöhnlich großen Mühe unterzogen, so ziemlich alle kunstgeschichtlich bedeutsamen Altäre der Erzdiözese, vom Ende des 15. Jahrhunderts an aufzusuchen und zu studieren, und ist so in der Lage, uns für dieses Gebiet eine lückenlose, höchst interessante Entwicklungsgeschichte des Altarbaues von der Spätgotik bis herauf zu den Zeiten des Klassizismus zu bieten. Selbstverständlich gewinnen wir hierbei nicht nur einen Einblick in die Geschichte des Altares, wobei ich übrigens das über die »Tabernakelfrage«, p. 175 ff, Gesagte als besonders bemerkenswert hervorheben möchte, sondern eine fein detaillierte Geschichte der Stilwandlungen überhaupt, die sich hier in concreto trefflich verfolgen lassen. Dadurch, daß immer zuerst in eigenen Abschnitten der jeweilige Altartypus der einzelnen Perioden, und dann die hervorragenden Altäre derselben Epoche geschildert werden, waren zahlreiche Wiederholungen und eine gewisse Weitschweifigkeit kaum zu vermeiden. Die fleißige, verdienstvolle Arbeit des Verfassers wird in Fachkreisen nicht unbeachtet bleiben, für die Erzdiözese München wird sie sicher dauernden Wert behalten. D.

Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst 1906, herausgegeben von Dr. Jos. Schlecht, Lycealprofessor in Freising. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, München. 8°. 18 Seiten. Preis M. 1.—.

Dieser Kalender dient neben seiner praktischen Verwendbarkeit hauptsächlich dazu, Kunstsinn und Kunstverständnis in den breitesten Schichten des Volkes zu regen und zu heben. Damit ist auch seine idealste, würdigste und anerkennenswerteste Aufgabe angegeben. Nach Illustration und Text steht der Kalender in dem Zeichen des Hundertjahr-Jubiläums der Erhebung Bayerns zum Königreiche und erregt darum auch ein eminent patriotisch-politisches Interesse. Das bis in die kleinsten Einzelheiten künstlerisch und sauber durchgeführte Polychrom-Titelbild stellt die Vermählung des Kurfürsten Otto von Wittelsbach mit Agnes, der Tochter des Grafen Theodorich von Wasserburg dar Der Text behandelt die wichtigsten Ereignisse aus der Zeit des großen Kurfürsten, die wichtigsten Monumental-Schöpfungen der letzten Wittelsbacher, die hervorragendsten architektonischen Werke der kunstsinnigen Könige Bayerns: Ludwig I. und Ludwig II. Die in feinstem Lichtdruck hergestellten Bilder bieten künstlerische Illustrationen dazu.

So trägt auch dieser Kalender nicht das Wenigste dazu bei, das Jubiläum des erlauchten bayerischen Königshauses zu verherrlichen und bildet somit einen höchst würdigen Schmuck für das Heim einer jeden patriotisch gesinnten bayerischen Familie, ist aber auch eine Quelle der Freude und Belehrung für jeden deutschen Kunstfreund. Pl.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Archiv für christliche Kunst. — Nr. 11. — Der (neue) spätgotische Flügelaltar in der Stadtpfarrkirche zu Horb. — Ein Gang durch restaurierte Kirchen. 28. Gattnau.

Christliche Kunstblätter. — 47. Jahrgang. Nr. 1. — Neue Ziele? — Beschreibung der ehemaligen Klosterkirche zu Garsten. — Der neue St. Leopold-Altar im Stephansdome zu Wien.

Der Kunstfreund. — Nr. 11. — Der liturgische Kamm. — Die alten Hospitäler und Kirchen zu Ehren des Hl. Leonhard in Tirol. — — Nr. 12. — Die illuminierten Handschriften in Tirol. — Kirchliche Kunstausstellung in Trient. — Die alten Hospitäler und Kirchen zu Ehren des hl. Leonhard in Tirol.

Kirchenschmuck. — Nr. 10. — Von St. Wolfgangs österreichischen Ehrendenkmalen. — — Nr. 11. — St. Leonhards Kunstheiligtümer bei uns. — Praesentatio B. M. V. — Nr. 12. — Der Altarbau und der Barockstil. — Ein Bildwerk der Renaissance zu Viadana. — Dem Feste Conceptionis B. M V. gewidmet. — Eine Kanzel des 17. Jahrhunderts.

Zeitschrift für bildende Kunst. — Heft 3. — Richard Schöne. — Die Villa d'Este in Tivoli. — Puvis de Chavannes als Karikaturenzeichner. — Künstler als Schriftsteller und Kritiker.

Redaktionsschluß: 10. Januar.

. Jahrgang. 6. Heft. 1. März 1906



DIE CHRISTLICHE KUNST

Monatsschrift für alle Gebiete der christl. Kunst und der Kunstwissenschaft, sowie für das gesamte Kunstleben.

In Verbindung mit der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst

herausgegeben von der

Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München

hrlich 12 Hefte. Vierteljährlich 3 M. = 3.60 K. = 4 Frcs. Einzelpreis des Heftes 1.25 M. = 1.50 K. = 1.70 Frcs







Selbstbildnis v. Jahre 1894 — *Text S. 141*

LEO SAMBERGER



LEO SAMBERGER — DER HL. PAULUS AUF DEM WEG ZUM RICHTPLATZ

Abb. 2. entworfen 1884, Text S. 130

LEO SAMBERGER

Von Dr. MAX ETTLINGER

Daß alle Schönheit, die nicht nur die Sinne fesseln, sondern den ganzen Menschen ergreifen soll, sich erst in der Darstellung seelischer Werte vollendet, diese Wahrheit ist, so scheint es, vielen Künstlern der letzten Epoche aus dem Bewußtsein entschwunden. Über der technischen Verfeinerung von Farben- und Lichtwirkungen, über der raumgestaltenden Durchbildung von Form und Bildmäßigkeit kam die seelische Vertiefung selbst da zu kurz, wo sie schon vom Gegenstand so nahegelegt wird: in der modernen Porträtmalerei. Das vom Künstler vollkommen durchlebte und darum auch für den Beschauer zum Erlebnis werdende Menschenbildnis nach Art eines Dürer oder Tizian, van Dyck oder Rembrandt suchte man lange vergeblich. Das menschliche Antlitz erschien auch den Großen zumeist nur als eine günstige Gelegenheit, um daran Farben, Lichter und Formen zu studieren; bis zur Menschenseele, die aus dem Antlitz spricht, drang man selten durch. Selbst die Bedeutung Lenbachscher Porträts liegt — abgesehen vom Technischen — meist mehr in dem geistigen Eigenwert der vornehmen Modelle, als in deren vertiefter oder ver-



LEO SAMBERGER DIE GEFANGENNEHMUNG SAMSONS

Abb. 3, entworfen 1884, Text S. 130

tiefender Auffassung. — Man hat es Leo Samberger bis zum Überdruß hören lassen, er sei als Bildnismaler von Lenbach abhängig. Daran ist so viel richtig, daß Samberger gar manches von seinem berühmteren Kunstgenossen gelernt hat; er hat, wie das in der Kunstgeschichte überall zu geschehen pflegt, auch von manchem anderen gelernt, von Cornelius z. B. und von Feuerbach. Aber vor allem hat er von einem gelernt, den er so genau studierte, wie keinen andern und dem er weitaus das meiste und beste seiner Kunst dankt, und dieser eine ist er selbst. Es ist kein Zufall, wenn man bei Samberger, wie bei allen großen Bildnismalern, das Selbstporträt in zahlreichen und hervorragenden Werken vertreten findet. Der Weg zur Menschenkenntnis führt durch die Selbsterkenntnis. Aus den tiefsten Erfahrungen seiner selbst schöpft ein jeder von uns die Grundzüge der Auffassung, die er vom Menschen überhaupt hat, aus der eigenen Herzenssehnsucht das Idealbild, zu welchem er den Menschen erhöht sehen möchte — um wie viel mehr gilt dies von dem Künstler, der »Menschen bildet«. Lenbach hat die Menschen vor allem genommen, wie sie nach dem Augenschein sind, und als Ergebnis seiner äußeren Beobachtungen darf man ein bitteres Wort nehmen, das er einmal zu Samberger äußerte: »Man sollte den Menschen überhaupt nur als Stilleben behandeln.« Samberger blickt tiefer, er forscht auch nach dem, was die Menschen wollen, nach ihrem eigentlichen, in der momentanen Erscheinung nur undeutlich durchdringenden Selbst. Er malt, wenn man so will, die »Idee« eines jeden Menschen; aber er malt sie wirklich, er verkörpert sie. Von hier aus wird man es verstehen, daß dieser Idealist unter den Porträtmalern ein religiöser Künstler ist, daß ihm als höchstes Ziel vorschwebt, die erhabenen Gestalten der Heilsgeschichte, diese edelsten und reinsten Typen des Menschentums vor unser Auge zu stellen. — Es gibt zwei verschiedene Grundauffassungen des Heiligenbildes. Die eine malt auf Goldgrund bereits zu jenseitiger Verklärung erhobene Gestalten einer besseren Welt. Eine



LEO SAMBERGER DER VATER DES KÜNSTLERS

Abb. 4, gemalt 1886, Besitzer Dr. Körber in Bamberg. *Text S. 131*



LEO SAMBERGER GREISENKOPF

Abb. 5, gemalt 1886

andere nicht minder berechtigte Auffassung malt den Heiligen, der noch mitten im Leben steht, der kämpft und siegt, der hofft und ahnt. Dieser letzteren Darstellungsweise gibt Samberger den Vorzug und wählt Gestalten, die ihr am meisten entgegenkommen: er malt die Propheten und weissagenden Sibyllen; bereits in den Kompositionen der Jugendzeit beschäftigt ihn besonders die Gestalt des hl. Paulus; sie ist ihm stets vor Augen geblieben. Von ihr, vom hl. Augustin und ähnlichen heroischen Geisteskämpfern wird uns der Künstler, so hoffen wir, einst noch ebenso typische Darstellungen schaffen, als er sie vom Propheten Jeremias, sel. Canisius und mancher anderen priesterlichen Idealgestalt bereits vollendet hat.

Unsre allgemeine Eingangscharakteristik des Meisters bliebe unvollständig, wenn wir nicht auch mit einem Wort der Fehler seiner Vorzüge gedächten. In manchen mindergeglückten Schöpfungen führt das Streben nach geistiger Vertiefung zu grüblerischer Absonderlichkeit, zu allzu überfeinerter Seelenstimmung; ich denke dabei namentlich an das eine und andre Frauenbildnis, z. B. an das »Entsagung« betitelte (in der Jahresmappe 1905 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst). Im allgemeinen aber ist der Vorwurf der Schwerverständlichkeit oder Absonderlichkeit, den oberflächliche Beschauer gerne erheben, bei Sambergers Bildern durchaus unberechtigt. Sie sind Kunstwerke von jener Art, in die man sich ernstlich versenken muß, um ihren Gehalt zu erfassen; und je mehr man sich darein vertieft, desto besser wird man ihren Geist verstehen und schätzen lernen. —

Eine so tiefgründige Künstlernatur entwickelt sich bei aller Reichheit ursprünglicher Anlagen nur mit Hilfe eines vielseitigen Bildungsganges und ernsten, arbeitsvollen Lebens. Leo Samberger wurde am 14. August 1861 zu Ingolstadt geboren und seit 1863 zu Bamberg, wohin sein auch dichterisch bekannter Vater als Gymnasialmusiklehrer berufen war, erzogen. Bereits bei dem jungen Gymnasiasten trat neben einer erheblichen musikalischen und auch poetischen Begabung vor allem das zeichnerische Talent erstaunlich zutage. Aus dem 13. Lebensjahr sind schon Ausdrucksstudien so bemerkenswerter Art erhalten, daß nur die Fülle reiferer Werke hier von einer Reproduktion absehen ließ. Namentlich der Vater des Künstlers kehrt in allen möglichen, scharfbeobachteten Seelenstimmungen immer wieder. Aber auch alle anderen Personen der häuslichen Umgebung und des Schullebens dienen diesem zeichnerischen Charakterisierungstrieb als freiwillige oder un-



LEO SAMBERGER SELBSTPORTRÄT

Abb. 6, gemalt 1885, Text S. 131



LEO SAMBERGER BILDNIS

Abb. 7, gemalt 1894, Neue Pinakothek in München, Text S. 137

freiwillige Modelle und anläßlich der Ferienreisen gesellen sich bäuerliche Typen, männliche und weibliche, in reicher Anzahl hinzu. Sogar am Selbstporträt versucht sich bereits vom 11. Lebensjahr an diese von vornherein auf psychologische Schulung gerichtete Begabung; daneben fehlt es auch nicht an Landschaftsstudien, Tierbildern, humoristischen Schulszenen u. dgl. m. In den letzten Gymnasiastenjahren regt Goethes Lyrik glühende Phantasieschöpfungen aufeinander zueilender Liebespaare an; die Darstellung eines jungen Mannes am Scheideweg zwischen einer ernstbeschaulichen Frauengestalt und den lockenden Grazien mochte eigene Seelenkämpfe versinnbildlichen, die durch Schwierigkeiten der Berufswahl verschärft wurden. 1880 ließ sich Samberger bei der philosophischen Fakultät der Universität München inskribieren, aber binnen Jahresfrist war der Verzicht auf

einen wissenschaftlichen Lebensberuf endgültig entschieden und nach einer Zeit innerer Sammlung im Elternhaus begann 1882 das Studium auf der Akademie der bildenden Künste. Fünf Jahre verbrachte hier Samberger als Lindenschmitts Schüler; zwei Jahre in der Malklasse, drei Jahre in der Kompositionsschule. Ungeachtet der akademischen Schulung wuchs Samberger rasch zur künstlerischen und menschlichen Selbständigkeit heran. Die Schwärmerei für Goethe trat zurück; der Künstler las später fast nur in der Heiligen Schrift. »Darin«, so äußerte er zu mir, »steht Schöneres als bei allen unseren Dichtern.« Charakteristisch ist daneben eine unverändert fortdauernde Verehrung für Beethoven; dieser, und unter den bildenden Künstlern Michelangelo, blieben fortan seine Ideale; ihre Züge suchte er immer wieder zur vollen Aussprache der inneren Bedeutung auszuformen. Die Stoffe zu großen figuralen Kompositionen wurden durchweg aus der Bibel gewählt: Das Jüngste Gericht, die Kreuzigung, Pfingsten, Pietà u. a. Zwei der genialsten Entwürfe aus dem Jahre 1884 sind oben wiedergegeben (Abb. 2 u. 3). Bedeutend und eigenartig in jedem Zug, zeigen sie insbesondere, daß dem Künstler die seelische Charakteristik der ganzen Gestalt und Geste ebenso entspricht, als die Konzentration auf das Antlitz. Die Fülle psychologischer Typen ist, zumal bei der Darstellung von St. Pauli



LEO SAMBERGER EZECHIEL
Abb. 8, gemalt 1888, Text S. 132



LEO SAMBERGER DR. KÖRBER
Abb. 9, gemalt 1885, Text S. 131

Todesgang, für den engen Raum fast allzureich. Aber als fester Mittelpunkt in dem bunten Getriebe leidenschaftlicher Bewegungen, unerschüttert durch den Hohn der Feinde, wie durch die Wehklage der Freunde, steht in sich selber wurzelnd die Gestalt des Völkerapostels. Mögen seine Hände gebunden sein, der Geist, der aus den durchfurchten Zügen spricht, ist frei, in heiligem Ernst gewärtig, bald unterm Schwertesstreich der letzten Fessel ledig zu werden, ganz zu erkennen, wie er ganz erkannt wird. Das ethische Pathos, welches aus dieser Gestalt spricht, sollte das Grundthema von Sambergers erster Schaffensperiode werden. Aber wir finden in diesem Erstlingswerke auch schon deutliche Ansätze erst später hervortretender Schaffensrichtungen. Kontrastierend zur sittlichen Größe steht hier schon die menschliche Minderwertigkeit, köstlich ausgeprägt auf beiden Kompositionen in Gestalten geistloser Roheit, ganz beson-

ders aber auf dem Paulusbild in dem grinsend applaudierenden Kahlkopf rechts oben. Der Gegensatz von dem Großen, das ein menschliches Antlitz aussprechen kann, und dem Geringen, das es oft nur besagt, mußte sich dem jungen Künstler gerade in den Akademiejahren doppelt schmerzlich aufdrängen. Meist unvermögend, sich seine Modelle nach eigener Wahl zu suchen, war er vornehmlich auf die Schwungkraft der eigenen Phantasie angewiesen. Freilich blieb sein Bemühen nach selbständiger Durchgeistigung und Steigerung des dargebotenen Materials nicht ohne Erfolg und manches ganz aus dem Kopf entworfene Bild zeigt klar die unablässige innere Verarbeitung aller Eindrücke nach höheren Zielen hin. Rasch gewann Samberger eine selbständige und reife Technik, die unter Ablehnung aller jugendlich-genialistischen Flüchtigkeiten mit peinlicher Sorgfalt aus der Form arbeitet, und das geistige Gepräge durch klare Heraushebung der charakteristischen Züge ins Licht rückt; ferner auch durch die Farbengebung insofern, als ein blasses, fast ein wenig geisterhaftes Kolorit vorherrscht, vermöge dessen sich die Köpfe um so eindrucksvoller vom dunklen Grunde abheben, zu geistigen Wesen an sich werden, ohne Beziehung zu Umgebung und Hintergrund. Die Dunkelmalerei gehört von vornherein zu Sambergers Wesensmerkmalen und ist nicht etwa erst durch Lenbachs Vorbild oder irgendwelche Altmeisterei entstanden. Gerade im Halbdunkel gewinnen ja auch gewöhnliche Gesichter etwas Geheimnisvolles, Unwirkliches, Poetisches und es entsprach ganz des Künstlers Neigung zu idealisierender Auffassung, seine Bildgebung dermaßen dem flachen Tageslicht zu entrücken. Das Hellmalen geht dem Künstler dermaßen wider die Natur, daß bei einem Versuch, seine Gattin auf deren Wunsch in weißem Kleid und festlichem Schmuck zu malen, das Bild bereits bei der dritten Sitzung wieder so dunkel geworden war als irgend eines. — Unter den Porträts der Akademiezeit gelangen namentlich die solcher Persönlichkeiten, zu denen Samberger mit Liebe und Verehrung aufblickte. Wir geben ein hervorragendes Porträt seines Vaters und das des Bamberger Geistlichen Dr. Körber (Abb. 4 u. 9). Ein gleichzeitiges Selbstporträt (Abb. 6) zeigt besonders deutlich die großen Fortschritte eines einzigen Jahres, wenn man es mit einem früheren aus dem Jahre 1884



LEO SAMBERGER — JEREMIAS
Abb. 10, gemalt 1890, Text S. 132



LEO SAMBERGER — STUDIE ZU JEREMIAS
Abb. 11, gemalt 1887



LEO SAMBERGER SIBYLLE
Abb. 12, gemalt 1894, Besitzer: Hr. Tölle in Barmen

vergleicht, das sich mit seinen ganz keck der Natur zu Leibe rückenden Pinselstrichen nicht gut unfarbig reproduzieren ließ. Als Samberger 1887 die Akademie verließ und mit solchen und ähnlichen Männerköpfen zuerst vor eine breitere Öffentlichkeit trat, da erkannte bereits mancher das Werden eines neuen, großen Porträtisten; namentlich gilt dies von Meister Defregger, dessen Lob und Ankauf zweier Bilder eine segensreiche Ermutigung bedeutete. Mit größerer Bewegungsfreiheit strebte nun Samberger der Verwirklichung seiner Ideale zu. Die Porträts der nächsten Jahre, die vielen als fertige Bilder genügt hätten, waren ihm nur Studien zu großen Werken religiös-monumentaler Malerei. Höchste Vorbilder, wie Dürers Apostelgestalten, mochten dem jugendlichen Ehrgeiz als höchste Leitsterne vor Augen stehen; zu ihnen blickte er auf wie einige Dezennien früher Peter Cornelius. Aber die mächtigsten Antriebe kamen aus dem eigenen Innern. Die großen Propheten des Alten Bundes, deren Redegewalt schon die Phantasie des Gymnasiasten erschüttert hatte, sprachen nun gemäß der reifenden Lebenserfahrung noch ganz anders auf ihn ein. Nun erst verstand er ganz die Mahnungen, die Beschwörungen, die Drohworte, die sie einer sündeverfallenen Welt entgegenrufen. Die Menge der Spötter und Verständnislosen, die noch auf der Paulusskizze den Apostel der Wahrheit umdrängen, tritt nun vor dem inneren Schauen des Künstlers ganz zurück; er will nur dem ethischen Mahner selbst überzeugende Gestalt geben und forscht in den Zügen ehrwürdigen Greisenalters und vollgereifter Männlichkeit nach den geklärtesten, kräftigsten, erschütterndsten Darstellungsweisen solcher religiösen Pathetik. In drei Grundtypen sondert sich seinem Blick der Beruf des Prophetentums, in den unmittelbar auf die Hörer einwirkenden Prediger, in den auf kommende Geschlechter hinblikkenden Zeichenkünder, und in den der größeren Vergangenheit nachsinnenden Beschauer. Ezechiel — Jesaias — Jeremias, diese drei großen Prophetengestalten gewannen Ende der achtziger Jahre durch Sambergers Hand eine auf der Höhe künstlerischen Vermögens stehende Verkörperung. Jedes dieser monumentalen Werke spricht für sich selbst; man muß sich nur darein versenken, um immer



LEO SAMBERGER LIEBESPAAR
Abb. 13, Kohlenzeichnung v. J. 1902, Text S. 144



LEO SAMBERGER BILDNIS

Abb. 11, gemalt 1892, Text S. 136

mächtiger ergriffen zu werden. In vollaufrechter, von großfaltigem Gewand umwallter Mannesgestalt treten Jesaias und Ezechiel (Abb. 8) vor uns hin, der tiefe Blick ihrer leidgeschärften Augen dringt unausweichlich auf uns ein, die große Geste der Hand zwingt unsere Aufmerksamkeit auf den Inhalt ihrer Worte hin. Anders die etwas später vollendete Darstellung des greisen Jeremias (Abb. 10). Hier ist die größte innere Bewegung durch äußere Ruhe dargestellt. Wir wissen freilich nicht, ob die in sich versunken sitzende Gestalt nicht im nächsten Augenblick aufspringen wird, ob die den Bart umklammernde Faust sich nicht zu beschwörender Ausbreitung öffnet, ob der wie ziellos in die Ferne starrende Blick nicht eben erwachen und uns erfassen will, aber jetzt ist alles noch ganz nach innen gekehrt und hinter der hohen gefurchten Stirn kämpft eine höhere Gewißheit die Gedanken des



LEO SAMBERGER STUDIE ZU EINER PIETÀ
Abb. 15, gemalt 1895, Text S. 138, Besitzer Architekt Moser

Jammers nieder und läßt sie nur leise nach außen aufzucken in den bitteren Zügen der Wange und der Augenwinkel.

Wenn man sich über die selbständige Bedeutung dieser Darstellungen klar geworden ist, hat es einen besonderen Reiz, ihrem allmählichen künstlerischen Werden nachzugehen und in den Werken Sambergers den deutlichen Spuren zu folgen, die von der ersten Konzeption zur vollen Reife führen. Erst dann wird mancher Beschauer, der die Selbstverständlichkeit der vollendeten Werke als etwas Gegebenes hinnimmt, einsehen, wie viel eigenartige, schöpferische Künstlerkraft an diesen »einfachen Figuren« aufgewandt ist. Wir begnügen uns, ein Beispiel zum lehrreichen Vergleich zu bieten. Der langbärtige, vornehm geprägte Greisenkopf, den Samberger 1888 im Profil studierte (Abb. 11), hat als Modell zu dem späteren Jeremias gedient, so fern man hier noch von einem Modell reden kann und nicht nur noch von gelegentlicher Auslösung bereits im Keim vollendeter Ideen. Die äußere Ähnlichkeit zwischen beiden Köpfen ist freilich noch wohlerkennbar; aber was ist aus jedem einzelnen Zuge geworden, wie hat sich die Stirn erhöht und ausgearbeitet, wie hat sich das Auge tiefer eingebettet und mit Falten umzogen, wie ist Wange und Nase und Haupthaar und Bart, ein jedes auf seine Weise ausdrucksvoller und charakteristischer geworden. Hier kann man wohl lernen, was es heißt, ein Antlitz künstlerisch vergeistigen, mögen ihm auch Natur und Leben schon ein tieferes Gepräge gegeben haben.

Die Aufnahme, welche Sambergers Prophetenbilder zunächst fanden, war solcher Art, wie sie den meisten großen Werken im Anfang beschieden scheint. Es bedurfte bereits alles nachdrücklichen Einsetzens von Lindenschmitt und Piglhein, um nur die Zurückweisung durch die Jury der Kunstausstellung zu verhindern; dann wurden die Bilder tot gehängt und der große Haufe, darunter mancher selbstgewisse Kunstkenner, ging achselzuckend vorbei. Was sollte man mit einem so altmodischen Gegenstand anfangen, was in einer Zeit des blühendsten Pleinairismus mit dieser halbdunklen »Ateliermalerei«?! Samberger hat kurz darauf einmal gezeigt, daß an seiner Verschmähung des Modegeschmacks das Nicht*wollen*, keineswegs das Nichtkönnen schuld war. Er malte ein junges Mädchen süßlicherer Art in hellem, flirrendem Licht: »Elegie«. Darum rissen sich alsbald einige offizielle Mäzene. »Aber ich habe deshalb«, so erzählte mir der Künstler, »nie wieder eines gemalt.«

Fünf bis sechs Jahre später begann man auch den Prophetenbildern gerechter zu werden. Für Samberger hatte unterdes ein neuer Schaffensabschnitt begonnen, zu dessen Entwicklung die bitteren künstlerischen Erfahrungen und persönliche Erlebnisse bedrückender Art das ihre beitrugen. Darf man die Grundtendenz der bisherigen Männerbildnisse als ethisch-pathetisch bezeichnen, so sucht der Künstler nun in einer Reihe von Frauenbildnissen charakteristische Schönheit zum Ausdruck des Tragischen zu steigern. Die Benennungen, welche Samberger den ausgereiften Typen dieser Schaffensperiode gab: Kassandra, Appassionata, Tragische Muse u. dgl., wollen nur ungefähr die seelische Grundrichtung der Darstellung bezeichnen und ebenso darf die am glücklichsten gewählte mehrfache Bezeichnung »Sibylle« trotz ihrer offenbaren Analogie zu den »Propheten« nicht so individualisierend verstanden werden wie jene. Es handelt sich hier ganz allgemein um die ausgereifte Form eines Vorstellungstyps schmerzlicher Schönheit, der in seinen Anfängen bereits auf einer Jugendskizze des Jüngsten Gerichts zu finden ist, — hier als »schwarze Magdalena« gedacht — und sich



LEO SAMBERGER SIBYLLE

Abb. 16, gemalt 1899, Text S. 138

nun, nachdem der Künstler geeignete Modelle gefunden hatte, in einer Reihe verschieden nuancierter, aber doch grundverwandter Auffassungen ausgestaltete. Dieses Sambergersche Frauenideal gemahnt bei aller selbständigen Ausprägung in nicht wenigen Zügen an dasjenige Feuerbachs. Auch dieser hat ja seine Medeen, Iphigenien u. ä. im Grunde aus zwei Modellen »herausgeholt«, auch er seinen Schöpfungen einen tragischen Charakter aufgeprägt, wie ihn seit Michelangelo kaum ein bildender Künstler so vollkommen schuf. Aber auch der Verschiedenheiten sind nicht wenige. Feuerbachs Frauentyp ist italienischer, harmonisch schöner, poetisch anschaulicher; der Sambergers ist trotz dunkler Augen und Haare im Grunde deutscher, von einer eigentümlichen Verschmelzung des Geistigen und Sinnlichen, geheimnisvoller, subjektiver. Unter den »Sibyllen« vermag man kaum jene prophetischen Frauen des Altertums zu verstehen, die an der Decke der Sixtina Gestalt

gewannen. Das Rätselhafte in der weiblichen Natur, das in Sambergers Bildnissen zum Visionär-Überirdischen gesteigert wird, tritt wohl gerade bei zeitgenössischen Frauen besonders hervor, die selbst da, wo sie Männern völlig ebenbürtig werden möchten, nie ganz aufhören, große Kinder zu sein. Diese ursprüngliche Schönheit und schöne Ursprünglichkeit weiblichen Wesens trägt den Keim tragischer Selbstzerstörung in sich und kehrt in höheren Formen doch immer von neuem wieder. Sie ähnelt von Natur einem Grundzug im Wesen des Künstlers, der ja in seinem Aufwärtsstreben ebenfalls ständig von Enttäuschung zu Beglückung schreitet und doch nimmer den kindlichen Glauben an die letzte Höhe preisgeben kann und darf. So konnte Samberger im Typus der tragischen Muse das eigene Künstlerschicksal vergegenständlichen, man darf sagen, das Schicksal eines jeden Künstlers, eines jeden Idealisten überhaupt. Ein geistvoller französischer Kunstschriftsteller[1]) hat Samberger zumal auf Grund seiner Frauenbilder als einen Repräsentanten des Pessimismus



LEO SAMBERGER JESUS CHRISTUS
Abb. 17, gemalt 1896, Text S. 140



LEO SAMBERGER PETRUS CANISIUS
Abb. 18, gemalt 1898, Text S. 141

bezeichnet. Das trifft in dem Sinne zu, als schließlich jeder Hochstrebende, der sein Ideal noch nicht in Fleisch und Blut vor sich sah, der Wirklichkeit mit einer gewissen Geringschätzung gegenübersteht und über sie hinaus will. Gewiß aber ist Sambergers Auffassung weiblichen Wesens nicht in dem Sinne pessimistisch, daß er das Weib als »Ursache alles Übels«, als »Heldin des Lasters« darstellte, oder, wie Lenbach zumeist, als ein verführerisches Spielzeug. In der Folge Sambergerscher Frauenbildnisse ist die idealistische Aufwärtssteigerung deutlich zu verfolgen. Eines der frühesten, das »Weibliche Bildnis« von 1892, zeigt, noch ziemlich abhängig vom Modell, die edelnaive Schönheit, die nicht weiß, wie schön sie ist (Abb. 14). Ein Bildniskopf aus dem Jahre 1894 blickt schon fragender, nachdenk-

[1]) A. Germain im »Correspondant«, 65. Jahrg., S. 161—178. — Ferner wurde über Sambergers Werk bisher ausführlicher geschrieben von Georg Fuchs in der »Allg. Kunstchronik«, 19 Jahrg., S. 90—94, von J. Huber-Feldkirch in »Die Kunst für Alle«, 18 Jahrg., S. 371—372 und von Dr. J. Popp im »Hochland«, 1. Jahrg., Bd. II, S. 550—557.



LEO SAMBERGER MADONNA

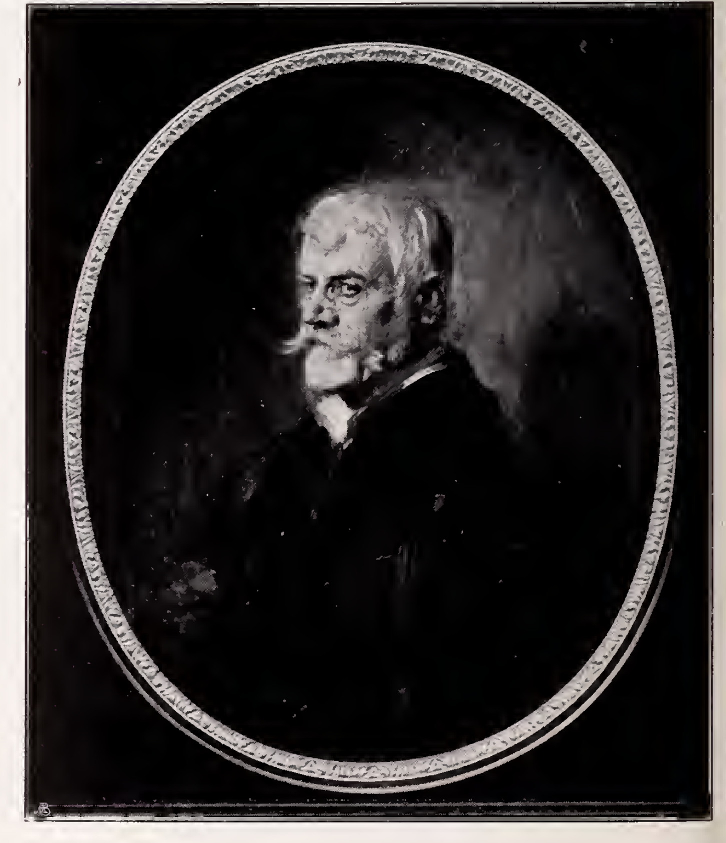
Abb. 19, gemalt 1896, Text S. 140, Besitzer Herr von Hiller



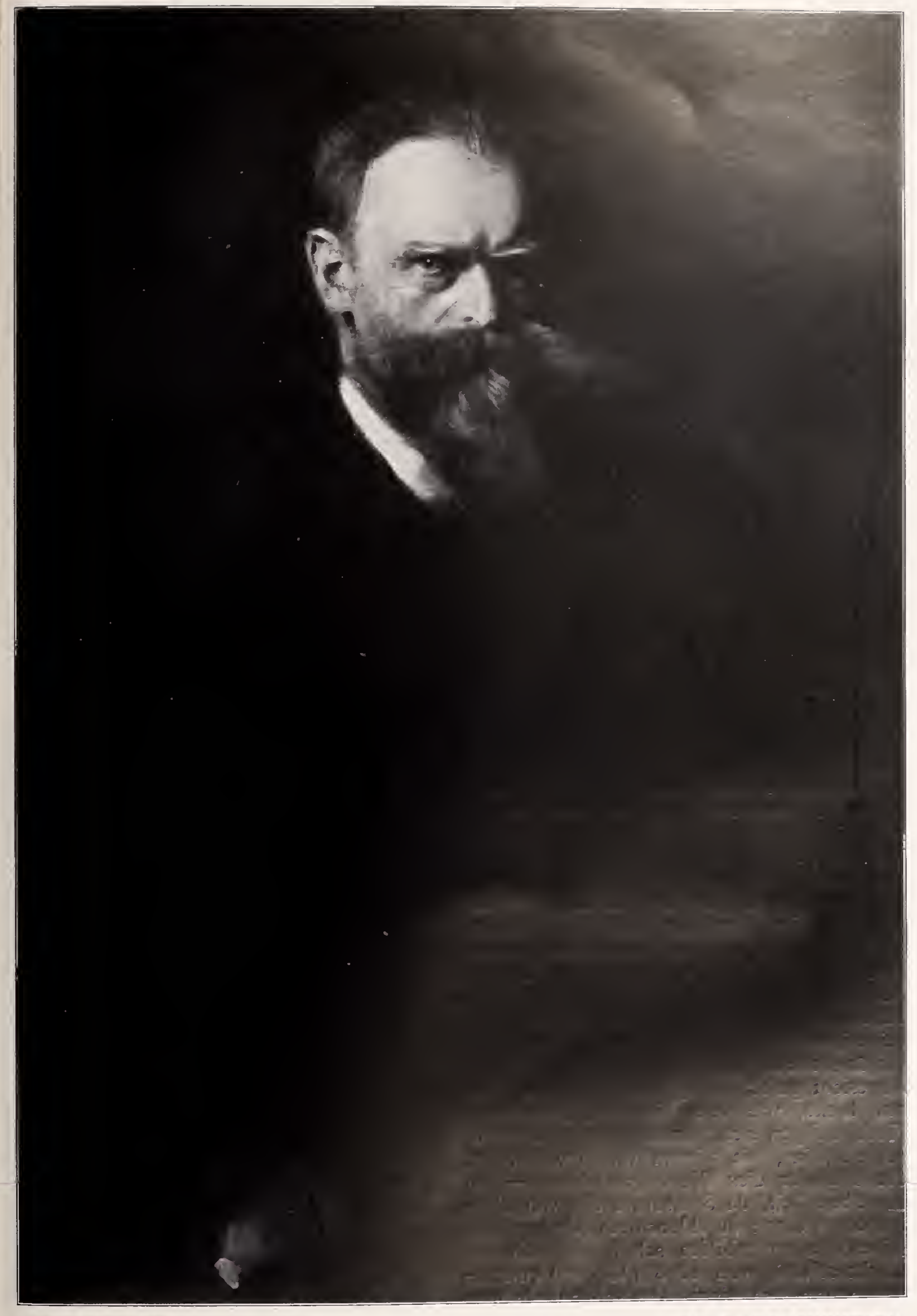
LEO SAMBERGER BILDNISKOPF
Abb. 20, gemalt 1894, Text S. 138, Besitzer Fritz v. Uhde

mühen, den tragischen Ausdruck ins Erhabene zu steigern, immer mehr einem italienisierenden Schönheitsideale nähert. Als Nebenlinie läuft freilich eine mehr leidenschaftlich verhärmte Auffassung weiter fort, die noch in der Sibylle aus dem Jahre 1899 (Abb. 16) einen fast medusenhaft versteinerten Ausdruck findet. Die Hauptrichtung geht aber auf die Erringung einer harmonisch abgeklärten, zugleich tiefen und reinen Darstellung weiblichen Wesens, in deren erschaffender Betrachtung der Künstler zugleich sein eignes Selbst zu erhöhen und zu klären strebt. Der höchsten Erscheinung alles Frauentums, der Gebenedeiten unter den Weibern, wendet sich nun immer mehr sein inneres Schauen zu, in ihrem Bilde sucht er den Typus der ernsten Schönheit, der in Schmerzen Verklärten zur letzten Steigerung zu heben. In manchen der Madonnenstudien, z. B. in der überaus plastisch wirkenden einer Pietà (Abb. 15), ist die Gesichtsbildung noch mehr eine individuell zufällige, der schmerzliche Ausdruck hat bei aller Großartigkeit noch nicht eine Beimischung von Bitterkeit überwunden. In der überwiegenden Mehrzahl dieser Studien aber ist bereits die Heiligkeit als Vollendung alles Menschlichen zur Grundauffassung ge-

licher, erfahrener drein (Abb. 20) und in der Sibylle aus dem gleichen Jahr (Abb. 13) ist schon die wissende Offenbarung, die sehnsüchtige Verzückung, das Hervortreten und Hervorleuchten aus der Dunkelheit vollendet. Auch hier ist vergleichende Betrachtung der Einzelheiten dem Verständnis recht förderlich. Wie ruhig blicken noch auf dem erstgenannten Bild die Augen uns an, wie kindlich ungezwungen werden noch die vollen Lippen gehalten. Auf dem zweiten Bild ist der Blick schon hinterhältiger, der Mund nicht mehr ohne Absicht gepreßt, die Augen der Sibylle aber sind weit geöffnet und in die Höhe gerichtet, ihr Mund halb geöffnet, die Haare fallen aufgelöst auf die Brust herab. Einen anderen, mehr die geistige Feinheit betonenden Typus findet man in dem meisterhaften Bildnis von 1894, das mit glücklicher Wahl von der Münchener Neuen Pinakothek erworben wurde (Abb. 7). Die scharfgeschnittenen, stolzen Züge könnten wohl einer Südländerin zu eigen sein, wie sich denn überhaupt der Künstler von nun an in dem Be-



LEO SAMBERGER MALER WOPFNER
Abb. 21, gemalt 1901, Text S. 143



LEO SAMBERGER — GRAF ARCO-ZINNEBERG

Abb. 22, gemalt 1895, Text S. 141



LEO SAMBERGER MALER FRANZ VON DEFREGGER
Abb. 23, Kohlezeichnung, Kgl. Kupferstichkabinett in München
Text S. 143

wonnen; »Santa Madonna« schrieb der Künstler — charakteristischerweise in der italienischen Form — unter eine der schönsten Studien, die er dann zu dem herrlichen Madonnenbild des Jahres 1896 (Abb. 19) ausgestaltet hat. Ich stehe nicht an, dieses Muttergottesbild zu den tiefsten und edelsten Darstellungen seines Gegenstands in der ganzen Kunstgeschichte zu zählen; im Schaffen Sambergers bedeutet es einen neuen Höhepunkt gleich den Prophetenbildern. Der menschliche Schmerz hat sich hier ganz zur himmlisch ernsten Trauer verklärt, zu jener mitleidenden, ihr Liebstes zum Opfer darbringenden Trauer, mit der die gänzlich Sündenreine auf die Sünder herabblickt. In ihrem Antlitz sind keine jener kleinen Falten und Züge, wie sie vergängliche Leidenschaft und Schuld in unser Angesicht gräbt; nur große, gerade Linien, nur breite, wie vom Bildhauer gemeißelte Flächen fügen sich klar und rein zusammen. »Ave Maria«, mit keinem Worte weiter hat der Künstler dies Werk gezeichnet. — In derselben Zeit, da Samberger das von überirdischem Glanz durchleuchtete Kinderantlitz seines Madonnenbildes schuf, ist auch das Christusbildnis von 1896 (Abb. 17) entstanden, worin sich einzig das schlichterhabene Antlitz lichtumflossen von der Dunkelheit abhebt. Es ist dies unsres Wissens das einzige Heilandsbild, welches Samberger bisher gemalt hat, obwohl die Skizzen für diesen Stoff mehr noch als die Selbstporträts sein ganzes Schaffen in überaus reicher Zahl begleiten; eine ähnliche noch herbere Profilauffassung als das Gemälde zeigt eine Kohlenzeichnung von 1901, sie lehrt uns mit allen den vielen ähnlichen Versuchen, wie ernst der Künstler diesen erhabensten aller Gegenstände auffaßt, wie er sich bei allem Reichtum seines Könnens immer noch nicht reif glaubt für diese letzte und höchste Aufgabe. Gerade diese Zaghaftigkeit gegenüber dem Heiligsten gehört gewiß zu den echtesten Merkmalen eines wahrhaft berufenen religiösen Künstlers. Die Zeit wird kommen, so vertrauen wir, wo auch diese unablässig geprüften Entwürfe vollendet werden.

Um die Mitte der neunziger Jahre fällt auch eine Reihe von männlichen Porträts, die sich durch eine besondere ideelle Gehobenheit auszeichnen. Nachdem nunmehr bereits gar manche hervorragende Persönlichkeiten von Samberger porträtiert zu sein wünschten, drängte sich der Eigenart seines Geistes ganz natürlich der Wunsch auf, in jedem Porträt einer solchen Persönlichkeit zugleich die vornehmste Idee ihres Wirkens und Seins darzustellen. So wird das Porträt des Grafen



LEO SAMBERGER FLOSSMANN SEN.
Abb. 24, gezeichnet 1898, Text S. 142

Arco-Zinneberg (Abb. 22) zugleich zum Bilde des adelig-soldatischen Mannes überhaupt, das des verewigten Bamberger Erzbischofs v. Schork[1]) zum Bilde des priesterlichmilden Kirchenfürsten. In einem Porträt Stucks ist zugleich dessen besondere Künstlerart bezeichnet, und mehr noch in dem von uns an die Spitze gestellten Selbstporträt Sambergers die Auffassung seines eigenen Künstlertums und hohen Berufs. Wie anders spricht dieses ernst in aller trüben Erkenntnis behauptete, durch sie erst recht gefestigte gläubige Gewißheit des echten Idealisten.

Obgleich selbst das herrliche Madonnenbild von 1896 wieder ähnlich verkannt wurde als die Prophetenbilder, obgleich dem Künstler sogar von sonst verständnisvollerer Seite unbegreiflicherweise eine Profanation des Heiligen vorgeworfen wurde, kehrte Samberger bald wieder zur religiösen Malerei zurück. Um



LEO SAMBERGER SELBSTPORTRÄT

Abb. 25, gemalt 1899, Neue Pinakothek in München, Text S. 142

in sich gefestigte, in ruhigem Forschen uns anblickende Männerantlitz auf uns ein als der Jünglingskopf von 1885. »Vidi in omnibus vanitatem et afflictionem animae« (Ich erkannte in allem die Eitelkeit und Mühsal des Herzens), dieses unter eine andre Selbstporträtskizze geschriebene Wort spricht hier aus dem Bilde selbst; zugleich aber die 1898 entstanden die Bilder dreier Heiligen aus dem Jesuitenorden, des hl. Ignatius, Franz v. Borgia und des sel. Petrus Canisius. Zumal das Bildnis des letztgenannten, des deutschen Jesuiten, ist eine wunderbare Darstellung jener ganz durchgeistigten Selbstzucht, die aus der Abtötung höheres Leben erweckt für sich und andere (Abb. 18).

Zugleich aber brachten die neuen bitteren Erfahrungen in Samberger eine andre Kraft zur Reife, deren Keime wir bereits in der

[1]) In der Jahresmappe 1905 der Gesellschaft für christliche Kunst.



LEO SAMBERGER BILDHAUER BALTHASAR SCHMITT
Abb. 26, gemalt 1900, Neue Pinakothek in München

ersten Paulusskizze beobachteten, das Vermögen, auch menschlich Kleines in charakteristischer Weise zu erfassen und wiederzugeben. Die Reihe der Künstlerporträts, welche von 1898 an Sambergers Namen erst in weiteren Kreisen bekannt machten, ihm eine Reihe von Medaillen und 1900 den Professorentitel und die Ehrenmitgliedschaft der Akademie der bildenden Künste eintrugen, geht in ihrem letzten Ursprung auf Karikaturen zurück, die der Künstler in privatem Kreise entwarf. Damit soll nicht etwa gesagt sein, daß auch die Künstlerporträts Karikaturen seien; bei ihnen hat ebenso viel Schätzung und Verehrung der Kollegen, als hie und da schalkhafte Bosheit mitgesprochen. Aber das wesentliche Unterscheidungsmerkmal, vermöge dessen diese Reihe eine neue dritte Epoche in Sambergers Schaffen bedeutet, liegt in dem Verzicht auf die bisherige ideelle Steigerung, dem zugleich eine neue skizzenhaftere Technik zur Seite geht. Alle diese Bilder, mögen sie nun gemalt oder gezeichnet sein, sind mit raschen Hieben hingeworfen, mit Hieben, die so verblüffend sitzen, wie es nur die in langen Gängen erworbene Übung zuwegebringt. Rubriziersüchtige Kunstkritiker haben auch hierin alsbald eine Abhängigkeit erkennen wollen; Frans Hals soll das Vorbild gewesen sein. Tatsächlich kennt Samberger diesen Meister nur wenig und derselbe ist ihm zudem in seiner ganzen Weltauffassung begreiflichermaßen unsympathisch. Samberger bedurfte solcher Vorbilder nicht; auch in der Technik zeigen die Köpfe der Paulusskizze Ansätze zu dem jetzt Erreichten. Das älteste dieser neuen Porträts ist das Floßmanns sen. (Abb. 24); in diesem zumal und in dem Buchners (Abb. 29) wird man einen humoristischen Zug nicht verkennen. Aber auch sich selbst hat Samberger keineswegs geschont. Das Selbstporträt in der Neuen Pinakothek, ein Erzeugnis weniger Stunden, dieses köstlich flimmernde und flirrende Werk der Künstlerlaune,



LEO SAMBERGER MALER JOS. HUBER-FELDKIRCH
Abb. 27, gemalt 1900

stellt seinen Urheber doch gar zu »bös« und finster hin (Abb. 25). Aus anderen Bildnissen, zumal dem Defreggers (Abb. 23), spricht unverkennbar die besondere Verehrung für den Dargestellten. Das Porträt Wopfners (Abb. 21), eines der letzten, zeigt in der ganzen vornehmen Herrichtung bereits wieder mehr den Drang nach typenhaftiger Steigerung. Den krönenden Abschluß der Reihe, die man jetzt großenteils in der Münchener Pinakothek bezw. im Kupferstichkabinett findet, sollte das Porträt Lenbachs bilden. Ihn hatte Samberger bereits aus dem Gedächtnis vorzüglich gezeichnet und Lenbach auch schon eine Sitzung zugesagt, da begann dessen letztes Siechtum und hinderte die Ausführung. Eine gewisse Fortsetzung fand die Reihe bisher in den Porträts mancher wissenschaftlichen und geistigen Charakterköpfe, so des Kunsthistorikers Prof. v. Reber.[1])

Nach unserer, von vielen geteilten Überzeugung ist Samberger der bedeutendste zeitgenössische Vertreter der Porträtmalerei. Am besten wird dieses Urteil durch die Tatsache bestätigt, daß sich außer bereits genannten auch die meisten anderen hervorragenden Mitglieder der Münchener Künstlerwelt von Samberger porträtieren ließen. Genannt seien noch Namen, wie Zügel, F. A. Kaulbach, Uhde, Oberländer, Habermann, Harburger, Hengeler, Herterich, A. v. Keller, Floßmann jun., Rümann, Dülfer etc. Sambergers Treffsicherheit und Charakterisierungskunst, seine eminente Fähigkeit, mit den einfachsten Mitteln alles Notwendige erschöpfend zu sagen, muß auch von solchen anerkannt werden, denen etwa seine Malweise nicht farbig genug, zu wenig sinnlich reizvoll erscheint. Dieser scheinbare Mangel ist aber bei derartiger

[1]) Abgebildet im ersten Jahrgang dieser Zeitschrift, S. 281. Im gleichen Band findet man noch mehrere Reproduktionen von hervorragenden Werken Sambergers, ebenso in mehreren Jahresmappen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst.



LEO SAMBERGER MALER MAX KUSCHEL

Abb. 28, gemalt 1902

Porträtauffassung ein Vorzug; ein gewisses Zurücktreten der Farbigkeit entspricht durchaus dem geistigen Charakter von Sambergers Kunst; die Gründe dieser Entsprechung mag man bei Klinger (»Malerei und Zeichnung«) nachlesen. Zudem ist die Schwarz-Weiß-Technik bei Samberger dermaßen fein abgestuft, daß hierdurch die Farbenwerte in weitem Umfang ersetzt werden.

Die Hochwertigkeit der Kohlenskizze eignet Sambergers Schaffen auch da, wo er sich wieder ideelleren Stoffen zuwendet, was in den letzten Jahren vielfältig geschah. Dem Künstler selbst sagen begreiflichermaßen solche Skizzen sogar am meisten; »wenn man die Dinge malt, geht immer schon viel verloren«. In der Stoffwahl dieser Skizzen bilden sich die alten Grundmotive weiter aus. Neben verschiedenartigen Auffassungen des Heilandsbildes — zu den Profilstudien kommt namentlich eine feierliche, an byzantinisches gemahnende Darstellung en face hinzu — hat sich besonders der Typus der »tragischen Muse« neuartig entwickelt. Eine Skizze von 1905 zeigt eine klarere, fast männlich-danteske Ausgestaltung. Dazu gesellt sich bedeutsamer Weise der mehrfache Versuch, das tragische Motiv durch eine Komposition zweier Gestalten auszudrücken, durch eine Gegenüberstellung von männlichem und weiblichem Typus. In der Zeichnung »Liebespaar« (1902, Abb. 13) tauchen zugleich wieder Erinnerungen an die ersten Phantasien der Jünglingsjahre auf; aber wie völlig verändert. Nichts mehr von stürmischem Aufeinanderzueilen ist darin; nur noch das magische Zusammenneigen der Seelen, deren jede doch sich selbst behaupten will. — Der erste Schritt zur Wiederaufnahme größerer Kompositionen ist mit diesen Skizzen getan.

Die Anregung zur Erschaffung eines neuen Idealporträts kam Samberger aus der Aufforderung des »Kunstwart«, zu Schillers hundertjährigem Todestag ein geeignetes Gedenkblatt zu schaffen. Durch nicht unwesentliche Um-



LEO SAMBERGER MALER H. BUCHNER

Abb. 29, gemalt 1900, Text S. 142

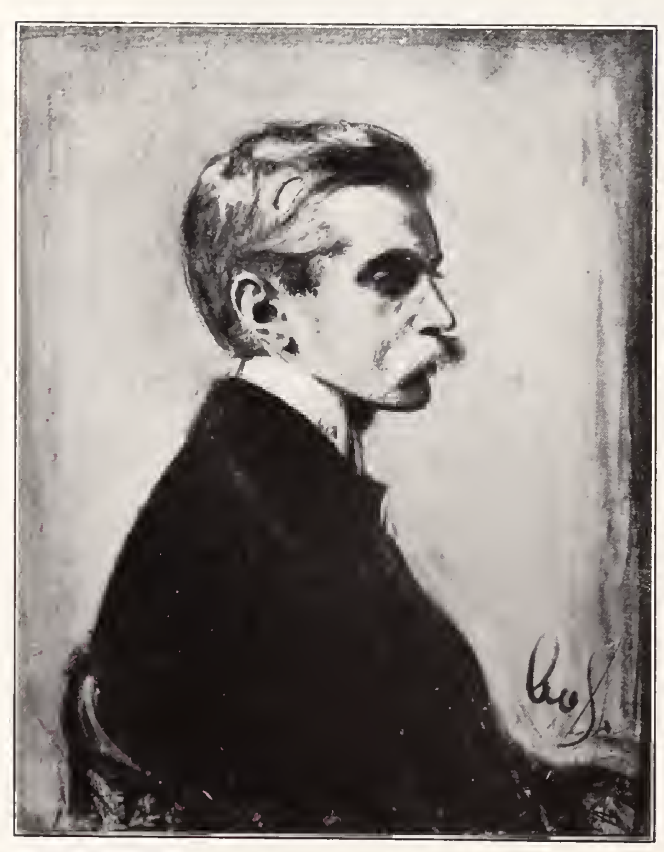
gestaltung der authentischen Züge schuf der Künstler ein Bildnis, in dem der dichterische Charakter Schillers, sein Prophetentum der »idealischen Freiheit« kongeniale Darstellung findet (Abb. 37).

Die letzte vollkommen ausgestaltete Idealschöpfung Sambergers, das Gemälde »Nachtgedanken« (Abb. 38) erscheint zum Teil noch als ein Nachklang der Sibyllenreihe; seine starke Eigenart dankt das Werk dem Umstand, daß der Künstler darin die Züge seiner frühverstorbenen Gemahlin zugrunde legte. Dadurch kam in das Bild, das wie eine träumerische Vision uns anblickt, eine weichere Schmerzlichkeit, ein mehr schwärmerischer Gefühlston, als ihn die meisten anderen Schöpfungen Sambergers zeigen. Aber gerade diese unauflösbare Mischung von Weichheit und Herbheit verleiht dem Werk jenen Charakter des Fragend-Geheimnisvollen, das den Blick immer wieder auf sich zieht und sich doch nie ganz ergründen läßt.

Unser Charakterisierungsversuch Sambergerscher Kunst muß ohne eigentlichen Schluß abbrechen. Der Künstler steht noch mitten in den Jahren bester Schaffenskraft, die genauere Kenntnis seines bisherigen Werkes muß nur um so mehr unsre Erwartungen für die Zukunft steigern. Der äußere Erfolg ist bisher vornehmlich seinen Porträts beschieden gewesen; deshalb glaubten wir, bei aller Bewunderung dieser Seite seines Schaffens, doch gerade den idealistischen Bildnisschöpfer und religiösen Künstler besonders hervorheben zu sollen. »Wo ich an nichts anderes zu denken hatte, als daran, das Sehnen und Ringen der eignen Brust auszudrücken, da war es mir noch immer am wohlsten in der Malerei«, schrieb der Künstler einmal selbst. Mögen die Ideale, denen er so lange einsam und unverstanden treu blieb, bald von recht vielen erkannt und nachgefühlt werden! Wer immer sich in Sambergers große Kunst vertieft, wird sich dadurch innerlich gehoben und bereichert finden.

KUNSTVEREIN MÜNCHEN

Trotz allen Anfeindungen, welche die Kunst unseres großen Böcklin auch noch nach seinem Tode erdulden mußte, bricht sich die Erkenntnis allgemach Bahn, daß der Baseler Meister immerhin eine große künstlerische Persönlichkeit war. Es wird ja stets unmöglich bleiben, das Wesen dieses Malerdichters und den Ausfluß seines künstlerischen Schaffens in feste Regeln zu bannen, doch ist seine Welt, seine Anschauung von Natur und Kunst erklärbar und in der logischen Entwicklung für unsere Zeit verständlich. Natürlich muß hier das gesamte Lebenswerk des Meisters in Betracht kommen und dürfen Werke, wie sie vor kurzem im Kunstverein zu sehen waren, die mehr den absterbenden oder schon abgestorbenen Böcklin vermuten ließen, nur als Nebenwerke gelten. »Der rasende Roland« schien ein unfertiges Bild aus der allerletzten Zeit des Künstlers zu sein, das, wie gleichfalls »Die Jagd der Diana« interessant ob der technischen Behandlungsweise war. Die leicht mit Temperafarben angelegten Kompositionen hatten selbst in ihrer Unfertigkeit einen eigenartig prickelnden Reiz, der noch bedeutend in dem kleinen Bilde »Hoffnung« gesteigert war. Hier hatte Böcklin offenbar die antike Malerei im Sinne, die er bekanntlich hoch verehrte. Prächtig hebt sich die in grünen durchsichtigen Schleiern gekleidete Frauengestalt von dem tiefdunklen Grunde ab und das sparsam angewandte Gold verleiht dem schwebenden Genius eine überirdische, feierliche Weihe. Diese Klänge wieder in die religiöse Kunst unserer Zeit hineinzutragen, versuchte mit dem Zyklus »Aus dem Leben des hl. Franziskus« Fritz Kunz. Schon früher, bei Gelegenheit einer Konkurrenzarbeit, fielen die farbigen, dekorativen, von mystischen Empfindur getragenen Entwürfe, die auch diesem Zyklus beige sind, günstig auf und die neueren Arbeiten zeigen, rüstig dieser hochbegabte Künstler weiterschreitet. Maler versteht es, im Mitmenschen gleichklingende korde auszulösen. Am innigsten und ergreifendsten ist in der Beweinung des toten Heiligen zum Ausd gekommen, der, im Sarge gebettet, von klager Ordensschwestern betrauert wird. Fritz Kunz ist seelenvoller Beobachter und, was mehr bedeutet, Psychologe, wenn man eingehender auch die weit Bilder »Der hl. Franziskus den Vögeln predigend« den Heiligen als Wundertäter betrachtet. Solche Kunst steht infolge ihrer Schlichtheit und Einfach Innigkeit und Sinnigkeit turmhoch über dem al lichen Gewoge der netten Bilder und Bildchen, selbst für die Kinderstuben zu schlecht sind. Sc längst drängt unser ganzes modernes Geistesleben der Kunst wieder hin zu einer innerlichen Erkenn es hat den Materialismus grundsatt. Eine große S sucht nach einer Erhebung der Seelen lebt übe und trotz aller Erfolge der Wissenschaft ist das Chris tum heute wie immer das einzige, was den Materi mus sieghaft zurückdrängt. Daß unsere Zeit hie da solche ideale Ansätze zeigt und diese sich ge in den biblischen Stoffen offenbaren, darf als ein weis angesehen werden, daß das Christentum Kunst, wie das ganze Geistesleben segensvoll be flußt. August Kühles steht als Schilderer j altertümlichen Winkel, Straßen und Plätze mittela licher Städte ziemlich allein da. Die ganze Art seiner fassung und Malerei, die etwas herb Stilistisches hat, ist Charakter seiner Motive glücklich angepaßt. So ha unsere Vorväter in Rothenburg, in Alt-Nürnberg und noch, Gott sei Dank, vielen kleinen wohle tenen Städtchen unseres Vaterlandes ihre Hä gebaut, so auch in ihrem Bürger- und Bie sinn ein behagliches Dasein geführt, wie es Kühles in seinen Bildern wieder aufleben l Führt uns dieser Künstler in vergangene Epoc zurück, so läßt uns Hans v. Bartels ei Blick in die Wohnungen der heutigen hollä schen Fischer und Schiffersleute werfen. H Bartels ist schon längst als einer unserer schätztesten Aquarellisten bekannt und auch sc mehrfach in dieser Zeitschrift als bedeutende sönlichkeit charakterisiert worden, so daß nicht neuerdings auf den künstlerischen V dieser Arbeiten hinweisen muß. Überraschend wieder die große Fülle der Studienarbeiten, beweisen, wie der Künstler in seinem eng grenzten Gebiete neue Schönheiten zu entdec weiß. Nach der intimeren Durchbildung ohne den Reiz des Unmittelbaren, frisch sehenen zu verwischen, hat der Meister F schritte gemacht und entzückte insbesondere strickende Mädchen mit ihrem sympathisch schen Gesichtchen inmitten der Düne, ebenso alte Bäuerin am Kaminfeuer. Aus den Tir Bergen brachte Matth. Schmid einige se besten alten Studien, seine Tochter R. Schm Göringer ihr lebensgroßes Selbstbildnis, das f siges und hingebungsvolles Studium der Kör formen erkennen ließ. Einige flottgemalte Stud köpfe steuerte Schwager bei, ebenso C. G sow. — Frau Alice Trübner gab in il neuen Arbeiten den endgültigen unfreiwilli Aufschluß über ihren Mangel an Eigenart, gegen war die Fähigkeit, oberflächliche Imitatio der Werke ihres Gatten Wilhelm Trübner fertigen zu können, nicht abzusprechen. Wer halbwegs mit der Technik der Malerei vert



LEO SAMBERGER — ANDRÉ GERMAIN

Abb. 30. Kohlenzeichnung v. J. 1905



Abb. 31,
gemalt 1901

LEO SAMBERGER
BILDHAUER A. DRUMM



LEO SAMBERGER STUDIE

Abb. 32, gemalt 1905

ist, erkennt sofort mit wie billigen Mitteln eine anscheinende Qualität der Malerei erzielt wird, die vielleicht den einen oder anderen zu täuschen imstande ist. Aber schon die ganze unzulängliche Zeichnung und der Mangel an Formgefühl kennzeichnet den Dilettantismus. Künstlerisch ungleich wertvoller waren die kleinen Bilder von Hans Bomhardt. In der knapp begrenzten Welt der Interieurs, welche der Maler liebt, sucht er pikante malerische Probleme auf, die, wenig differenziert, für den Beschauer eintönig erscheinen könnten. Borchardt ist aber hier nur der raffinierte Geschmacksmensch, der seine tieftonigen Räume, belebt von einzelnen Frauengestalten in knisternden Seidenroben, nur der Farbe wegen malt, welche nur ganz leicht in den höchsten Lichtern aufleuchtet. Seine Technik hat etwas Experimentierendes und man sieht es den Arbeiten an, daß ihr Verfertiger nach Aufgaben sucht, in denen er völlig aufgehen kann. Interessant dabei ist, wie er manch Entzückendes findet und zu intimen Reizen gelangt, die an die alten Meister gemahnen, wie in dem Bilde einer in Graublau gekleideten lesenden Dame vor einem etwas helleren grauen Hintergrund. — Raoul Franks Marinen waren diesmal kräftiger im Ton, als man sonst zu sehen gewohnt war; Strathmanns »Krieg« nicht gerade fesselnd, das monotone Schwarz allein erregte keinen Schrecken! G. Barths Plastiken sind teilweise von der Internationalen Ausstellung her schon bekannt; die neue Brunnenfigur, eine Kinderbüste, sowie die »Ägyptierin« sprachen durch die edle Behandlung des Formalen sehr an.

Franz Wolter

BERLINER KUNSTBRIEF

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee

Reichliche Belehrungen kann man in dem stillen K ferstichkabinett der Königlichen Museen ho Es stellt von Zeit zu Zeit einzelne Gruppen se Schätze und außerdem regelmäßig seine Neuerwerbun aus. Unter diesen standen in den letzten Mon Stücke aus der jetzigen Nachbildung des Breviar Grimani voran. Mit Recht wurde dieses Kleinod Deckfarbenmalereien aus der niederländischen Sc vom Anfange des 16. Jahrhunderts, das in der Mar bibliothek zu Venedig lagert, durch eine allerdings r kostspielige Vervielfältigung (Lichtdruck von A. Fri in Berlin) zugänglicher gemacht. Das Kabinett st namentlich die Bilder von Beschäftigungen in den schiedenen Monaten aus, und daneben die merkwür Darstellung der Dreieinigkeit, bei welcher Gott V und Sohn einander fast wie Zwillinge gleichen, doch so, daß die kleine Differenz geradezu mäc wirkt. Sodann gab es illustrierte juristische und liche Bücher um die Zeit des beginnenden 16. J hunderts; weiterhin auch ein modernes Werk: » Bauten der Stadt Hagen in Westfalen«, in einer al dings ziemlich biederen Weise radiert von H. Reif scheidt (Hagen in Westfalen 1904).

In eine wesentlich andere Welt, in eine weit zur liegende Moderne führen uns die Neuerwerbungen Graphiken des Spaniers Goya (1746—1828). S Steindrucke, Radierungen und Zeichnungen (in Kre Bister, Tusche) zeigen eine äußerst energische Her arbeitung von Licht und Schatten, mehr in Flächen in Linien, mit scharfer Konzentrierung auf das Wes liche. Andere ältere Graphiken bereichern die De kenntnisse der Kunstgeschichte. Da ist ein älterer Nam vetter des Österreichers Gauermann mit den Jah zahlen 1773—1843; es sind landschaftliche Radierun da. Ätzdrucke und gut flächige Schabkunstblätter se wir von J. A. Klein (1792—1875); dieser Nürnbe gehört nicht zu den Großen, versteht aber mehr Äußerliches zu geben. Ähnliche Vergangenheiten einer Kunst des Interieurs sind von Rumpf (geb. 18 da. Von den Radierern nennen wir dann noch frühverstorbenen I. C. Erhard (1795—1822) und wohl noch lebenden F. Werner (geb. 1827). Steindru gibt es von dem uns aus der Reihe der deutsc Landschafter bekannten E. Lugo (1840—1902), so von dem anscheinend jüngeren Münchener A. La Ebenfalls ein jüngerer Münchener (ich glaube 1868 boren) ist R. Kaiser, dessen landschaftliche Radierun durch eine großzügige Flächenkunst wirken, aber d noch eher nach der Technik der Lithographie ru Eigenartig sind die Radierungen aus dem Jahre 1 von dem bekannten E. M. Geyger in Florenz (g 1861), mit mannigfachem Inhalt. So wertvoll aber zuletzt genannte Reihe von Graphiken ist, neben de von Menzel und von dem ganz besonders energisc Stauffer-Bern haben sie doch einen schweren Sta

Die letzte historische Gabe im Ausstellungssaal Kupferstichkabinettes sind »Neuere englische Ra rungen, Steindrucke und Holzschnitte«. Nur wen von den dabei zum Vorschein kommenden Künst sind bereits näher bekannt. Die Radierungen zeigen allgemeinen eine gute technische Reife, während Stücke der anderen Techniken im ganzen dahin zurückstehen. Der Stoffkreis ist bei allen meistens et beschränkt; Landschaften überwiegen. Unter den V tretern dieser in der Radierung nennen wir an ers Stelle Francis Seymour Haden, geboren London 1818, also weit vor unserer Moderne liege Er versteht es noch trefflich, mit seinem Licht in

Tiefe des Raumes zu gehen. Seine Sonnenuntergänge in Irland und an der Themse, sowie ähnliche Bilder wirken besonders durch kräftige lange Striche elementarer Art. Mit einfachen Mitteln läßt er das Wasser erglänzen. Die Silhouetten der Bäume sind ebenfalls eine besondere Kunst von ihm. Manches ist allerdings mehr nur Studie. Collin Hunter (geboren 1841) radiert das Meer in einer etwas starren Weise, bei der es trotzdem interessant ist, wie die Wellen und Wolken sich bäumen und wallen. In besonders mannigfachen Lagen läßt der Londoner J. C. Robinson seine Striche dem Ausdrucke des Sturmes in der Landschaft dienen. Etwas schneller gehen wir an einer mit der trockenen Nadel radierten Dorflandschaft von H. Herkomer mit ihren süß-weichen Formen vorüber.

Weiterhin fällt es uns besonders auf, wie diese Künstler sich bemühen, die Elemente ihrer Objekte mit der geringstmöglichen Zahl von Strichen zu zeichnen. So macht es z. B. Frank Laing. Ihm ähnlich ist Josef Pennell (geb. 1858 zu Philadelphia, jetzt in London). Man kennt ihn bereits als amerikanischen Illustrator und als Radierer von amerikanischen und italienischen Landschaften. Hier führt er die Reihe der Architekturgraphiker an. Je ein oder der andere Radierungsstrich zeichnet die Bauelemente eines amerikanischen Wolkenkratzers oder dergleichen. Im übrigen ist es eine besondere Kunst von ihm, den Untergrund, auf dem seine Objekte stehen, so weich zu radieren, als arbeite er dabei mit einer anderen Technik. Nur daß diese malerische und leicht geschwungene Art nicht eben eigentliche Architekturgraphik ist. Ähnliches gilt von Shaw Mc. Laughlan, der übrigens mit seiner »Schmiede« an Goya erinnert; und dann von den zahlreichen Architekturen Muirhead Bones. In alten Straßen und dergleichen gibt er ebenfalls wiederum mehr ein malerisches Ganzes, als eine Architekturstudie. Dazu kommt ein gewaltiges Gebäudegerüst, zum Teil mit den Künsten tiefschwarzer Flächen. In einem »Alten Portal« interessiert die Vergrößerung der Striche von vorne nach rückwärts. Auch das Porträt geht bei seiner Weise nicht leer aus.

Architektonisch getreuer arbeitet ein ebenfalls wieder Bekannter: David Young Cameron (geb. 1865 in Glasgow), jetzt abwechselnd in London und Schottland lebend. Man kennt ihn als einen der besten Vertreter der schottischen Landschaftsmalerei mit ihren großen



LEO SAMBERGER — BILDNIS DES Dr. SCHNITZLER, KÖLN

Abb. 36, gemalt 1905

technischen Mitteln. Figürliche Szenen und dergleichen sehen wir von Charles Keene; er zeichnet in kleine Rahmen Figuren von mannigfacher Haltung hinein. Am bedeutendsten auf diesem Sondergebiete ist William Strang. Außer Dorflandschaften radiert er Szenen mit kräftigen Wirkungen von Silhouetten: »Der Vorleser«, und ganz besonders das am Wege sitzende Arbeiterpaar unter dem Titel »Nach der Arbeit«. In einer Gruppe von Illustrationen sehen wir ihn als Buchzeichner zu neuen englischen Editionen (Bunyan, Kipling und andere). Der »präraffaelitische« Zug der englischen Buchkunst mit den hochlinigen Ornamenten wird weniger von Strang und desto mehr von dem phantasiereichen Burne-Jones, dessen Illustrationen zu Chaucer von W. Morris auf der Kelmscott-Press gedruckt worden sind, und von Aubrey Beardsley vertreten, dem eigentlichen Sezessionisten Englands, der mancherlei aparte Wege geht, mit dem Zuge zum Primitiven; er illustriert ein König Arthur-Buch. Dazu kommen noch mehrere Illustratoren der Zeitschrift »The Savoy«.

Recht ungleich sind die Proben der neben der Radierung stehenden graphischen Techniken. Die Aquatintamanier wird in ganz ausgezeichneter Weise wieder lebendig durch eine der eindrucksvollsten Graphiken, die uns jemals untergekommen sind: durch eine Berglandschaft aus Surrey von Norman Hirst, bezeichnet als »The Devils punch bowl«. Ein wahrhaft teuflisches Schwarzwerk, das man sich kaum in einer anderen Technik denken könnte! Weniger bedeutend, aber immer noch echte Aquatintaweise ist die weite braungraue Fläche in einer Abendlandschaft von Frank Short.



LEO SAMBERGER SCHILLER

Abb. 37, gezeichnet 1905, Text S. 144

Folgen Lithographien. Voran steht hier Charles Hazelwood Shannon in Richmond. Er schwankt und tastet und sucht und bringt dabei auch Unvollkommenes, aber zum Teil Denkwürdiges. Duftig weich sind zumeist seine Figurenbilder und Porträts. Seine »Badenden Frauen« gehen gleichsam unter in den wie Wellen über die Körper laufenden Strichen; in gleicher Weise strichelt er die wässerige Atmosphäre bei seinen »Wäscherinnen«. Dazu ist es anscheinend ein besonderer Eigensinn von ihm, die Lithographien so zu halten, als seien sie Bleistiftzeichnungen. Es scheint, ihm und manchen seiner Genossen sei der Wetteifer mit der zeichnenden oder malenden Leistung wichtiger, als die Herausholung des einer Reproduktionstechnik Eigenen. Neben einem lithographischen Porträt von ihm, in wenigen einfachen Strichen, bilden die Porträtlithographien von William Rothenstein in London eine Hauptgruppe der Ausstellung. Allerdings ist wiederum mit der Zeichnungstechnik um die Wette gearbeitet. Einfachste Striche genügen ihm; damit führt er uns mehrere der hier Ausgestellten im Bilde vor.

Sodann finden wir Holzschnitte. »Der Triumph der Arbeit« von Walter Crane ist, wenn wir nicht irren, seit längerem bekannt. Die übrigen Holzschnitte sind mehr oder minder getönt. William Nicholson macht sich den Spaß, ein Porträt von Whistler mit ein Paar Flächenstücken hinzuwerfen. Eine schwer enträtselbare Phantastik ist die von Sturge Moore; und noch weiter in der Forcierung einer Art von engländischem Jugendstil geht Charles Ricketts. Mit nüchternen Linien kommen weltfremde Szenen zustande. Mit Shannon zusammen arbeitet er einen kleinen Holzschnitt »Weinernte«. Schließlich stehen wir vor einer langen Reihe Porträts des bekannten Genremalers und Bildhauers Alphonse Legros (geb. 1837 in Dijon), jetzt bei London lebend. Seine Bilder werden als monumental-einfach gerühmt, mit dem Vorwurfe von einiger Sentimentalität. Vielleicht am bekanntesten sind seine totentanzähnlichen Bilder; und Proben von ihnen erfreuen uns auch hier, wie z. B. »Der Tod und der Holzhauer«. Eine ähnliche beachtenswerte Arbeit ist die Radierung mit dem Motive des wiedergefundenen Schafes. Dagegen können seine Porträts wegen ihrer schematischen Faktur, die an Schulzeichnungen nach Vorlagen oder nach Gips erinnern, noch weniger mit den früher genannten Porträts konkurrieren, als es die Landschaften von Legros mit den benachbarten Landschaften aufnehmen können. Doch mag das Porträt Kardinal Mannings eine eigene Beachtung verdienen.

Inzwischen geschehen in Berlin manche architektonische Fortschritte oder bereiten sich wenigstens so vor, daß sie uns bald mehr zu tun geben werden. Jetzt ist das Hohenzollernschloß Bellevue dem allgemeinen Besuche zugänglich gemacht worden. Erst 120 Jahre alt, enthält es doch bereits mancherlei Beiträge zur Kunstgeschichte. Landschaften von A. Leu und von Graf Kalckreuth d. Ä., ein Mönch von De Kayser, dann das seinerzeit ziemlich bekannte Bild des Weimarers D. Cordes »Die letzte Ehre« sind Beispiele aus dem Gemäldeinventar. Porzellanwerke in prächtigen Farben aus dem Nachlasse der Königin Luise und zahlreiche Fauteuils und Tische erinnern an die Zeit einer besonders vornehmen Möbelkunst. Ein Vorläufer des



LEO SAMBERGER — NACHTGEDANKEN

Abb. 38, gemalt 1904, Text S. 145, Besitzer Herr Sparkuhle

späteren und berühmteren Dav. Röntgen ist aus der Zeit Friedrichs II. der Kunsttischler Möllinger, von dem wir hier eines der sogenannten Zylinderbureaus und eine Uhr finden.

Charlottenburg hat von den Architekten Reinhardt und Süßenguth ein neues Rathaus bauen lassen und macht es jetzt dem Publikum bequem zugänglich. In modern variierten Formen einer späten deutschen Renaissance erhebt sich das Hauptgebäude mit hohem steilem Dach und einem vorn aus dem Mittelrisalit emporsteigenden Turm, dessen wuchtige Vierkantigkeit sich erst hoch oben zu kleineren und feineren Vierecken abstuft. Die Architekturornamentik des Gebäudes leidet unter einem kapriziösen derben Bandwerke mit recht stereotypen Masken in dessen Mittelstücken. Dagegen sind die einzelnen Ausstattungsstücke meist treffliche Gegenwartsarbeit; so namentlich die verschiedentlichen Bronzeteile und die Glasmalereien. Zu den interessantesten architektonischen Problemlösungen gehören die größeren Treppenhäuser. Von den Sälen machen sich der Stadtverordnetensaal und der kleinere Magistratssaal besonders bemerklich; namentlich der letztere enthält gut moderne kunstgewerbliche Einzelheiten.

Der brandenburgischen Architektur in Vergangenheit und Gegenwart gleichsam ins Verborgene zu schauen, ermöglichte uns eine, mindestens hier noch nicht dagewesene Vorführung: die Erste Ton-, Zement- und Kalkindustrie-Ausstellung zu Berlin. In ihr lernte man die norddeutsche Ziegelarchitektur, aber auch die feinere Architekturausstattung keramischer Art unserer Zeit gut kennen. Näher können wir uns darauf nicht einlassen. Jedenfalls nehmen wir die Einsicht mit, daß in diesen Dingen, bei denen es zunächst auf Technisches ankommt, die hiesige Gegend leistungsfähiger ist, als auf Gebieten, in denen der gute Geschmack das Erste ist. Und außerdem sehen wir auch hier wieder, wie vieles von technischer und künstlerischer Seite erreicht ist, das der allgemeinen Praxis nur erst mit vieler Mühe zugeführt werden kann.

MUSEUMS-VEREIN AACHEN

Der Januar hat dem kunstliebenden Publikum in zwei Oberlichtsälen des Suermondt-Museums eine reichhaltige Kollektion des »Ausstellungsverbandes Düsseldorf« gebracht, die einen interessanten Einblick in den Wirkungskreis einer Reihe hochbegabter Künstler der jüngeren Düsseldorfer Schule gestattet. Die Mannigfaltigkeit des Gesamtbildes wird noch dadurch erhöht, daß die einzelnen Meister durch Werke verschiedenster Technik: Gemälde in Öl, Pastell und Gouache, sowie durch Radierungen, Lithographien und Zeichnungen vertreten sind.

Beim Eintritt in den großen Oberlichtsaal wird die Aufmerksamkeit durch ein großes Gemälde von Andreas Dirks gefesselt. Der Blick auf den »Fischerhafen« mit den stürmisch bewegten See, den damit kämpfenden Booten und dem wolkenschweren Himmel darunter wirkt äußerst frisch und anziehend. Hierbei ist auch die pastose, auf Fernwirkung berechnete Technik zu verblüffender Wirkung gebracht. Eine ähnliche großzügige Behandlung bietet Aug. Deusser auf seinem Bilde »Auf dem Felde«; dieses führt einen pflügenden Bauern bei einer kleinen Ruhepause vor, wobei besonders gut die schweren Ackergäule getroffen sind, hinter denen sich weite Stoppelfelder ausdehnen. In viel kleineren Dimensionen ist die »Herbstlandschaft« gehalten, die gleichfalls ein langgestrecktes Ackerfeld, am Waldesrande gelegen, stimmungsvoll gibt, während sich darunter ein schwerer Himmel breitet. Einem an sich »unmalerischen« Motiv »Neubau«, das uns an die Peripherie der Großstadt führt, weiß er durch die flotte Behandlung und die geschickten Farbenkontraste zwischen dem dunkeln Pferd und dem grauangestrichenen Karren, ebenso wie zwischen dem Rotbraun des Ziegelmauerwerks und dem Blau des Himmels künstlerische Werte zu verleihen. Weniger glücklich sind seine Reiterbilder, besonders das »Im Trabe«, das in der eigentümlichen Bewegung doch zu sehr an eine Momentaufnahme erinnert. Gleichfalls als intim schildernder Landschafter, doch von besonderer Eigenart, tritt uns Ernst Hardt entgegen. Am besten gefällt uns sein Gemälde »In den Feldern« auf dem er eine im fernen Horizonte verschwimmende, durch eine Schafherde belebte Ebene darstellt, über der fahles Gewölk lastet. Einander verwandte Motive zeigen »An der Anger« und »Frühlingsahnen«, nämlich einen von knorrigen Weiden bestandenen Bach, in dessen Wasser die klare Spiegelung eines scharfen Frühlingshimmels erscheint. Noch kräftiger ist die Beleuchtung bei dem »niederrheinischen Gehöft«, während bei der »Wolkenstimmung« der Vordergrund dunkel daliegt und erst rückwärts helleres Licht durchbricht. Auf dem Gebiet des Figürlichen arbeitet Max Stern. Besonders sei hier auf ein großes Gemälde »Abschied der Heringsfischer« aufmerksam gemacht, das in der Gruppierung äußerst geschickt abgewogen ist: wie hier die Nuancen der einzelnen Stimmungen, von der Gruppe des jungen Paares mit der Mutter an bis zu den ganz rechts stehenden älteren, schon abgestumpfteren Fischern fein zueinander überleiten, ist beachtenswert, desgleichen auch die Art, wie die Figuren in die ganze Atmosphäre hineingesetzt sind. Sein »Niederländisches Volksfest« schildert gleichfalls eine fein beobachtete Szene, bei der die Gruppen in ein gemütliches holländisches Städtchen hineinkomponiert sind, während uns die »Predigt« zu sehr an die Modellstudien erinnert. Bei den »Trinkern« ist besonders die Figur des Mannes mit dem Schlapphut und dem durchsichtig behandelten Schattenton vollendet durchgeführt. Helm. Liesegang scheint holländische Motive zu bevorzugen, wie wir das hauptsächlich an dem großen »Herbst« und an dem Bild »Vor dem Tor« sehen, das ein malerisches Architekturstück festhält. Zwei fein durchgearbeitete Interieurs sind Theodor Funks »Am Totenbett« und »Die beiden Alten«, ersteres voll düsteren Ernstes, das andere mit einem Hauch anspruchsloser Zufriedenheit, die sich in den Zügen des alten Paares widerspiegelt. Interessant zu verfolgen ist, wie Gustav Wendling ähnliche Vorwürfe andersgeartet wiedergibt; im Gegensatz zu Funck liebt er lichtere Töne, besonders ein kräftiges Rot, das bei den Ziegeldächern des »Holländischen Städtchens« gut wirkt, jedoch auf seinem »Seeländischen Interieur« in der Kleidung des jungen Fischers zu sehr herausfällt. Dagegen atmet sein anderes Interieur, mit dem »eine Frage« an das Mädchen richtenden jungen Manne natürliche Frische. Auch als Porträtist tritt er auf mit dem Porträt von O. Sohn-Rethel, wo er den Künstler beim Scheine einer Kerze am Arbeitstische zeigt. Nicht nur in der Wahl des Dargestellten, sondern zugleich in der Art der Beleuchtung knüpft Gerh. Janssen an die Holländer an. Am sympathischsten berühren uns die in Kohlenzeichnung ausgeführten Studienköpfe. Auch die breite Technik bei den Gouachen läßt sich rechtfertigen, während es scheint, als ob er sich hierin bei dem Studienkopf in Oel vergriffen hätte. So fein im Ton sein Interieur »Gegen Abend« wirkt, so kommt uns das die beiden Alten umgebende Helldunkel — das bei den alten Niederländern vielfach auf das Alter zurückzuführen ist — nicht ganz motiviert vor, wobei einzelne Schönheiten nicht übersehen werden sollen. (Schluß folgt)

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer; Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, G. m b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.

WETTBEWERB

Zur Erlangung künstlerischer Entwürfe für eine neuzuerbauende Pfarrkirche in Achdorf bei Landshut (Niederbayern) schreibt die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst unter den ihr angehörigen Architekten namens des Kirchenbauvereins Achdorf, dessen I. Vorstand Herr Pfarrer Englmaier daselbst ist, eine Ideenkonkurrenz aus. Wir teilen hier die näheren Bestimmungen auszüglich mit.

Achdorf, ein reizend gelegener Vorort von Landshut, besitzt eine alte gotische Kirche, welche erhalten bleiben soll. Die neue Kirche soll im Renaissance- oder Barockstil oder in neuen Formen errichtet werden. Für die Kosten des Rohbaues einschließlich Verputz und Tünchung stehen 140000 M. zur Verfügung. Von einer Ostung der Kirche ist nach Lage des Bauplatzes abzusehen und ist die Längenachse von Südwest nach Nordost anzunehmen. Hinsichtlich des Gesamtbildes des Äußern ist auf die vorüberführende Eisenbahnlinie Rücksicht zu nehmen. Humus, spintiger Mergel und Kies bilden den Grund. Das Schiff der Kirche soll einen einheitlichen Raum bilden und tunlichst pfeilerfrei sein. Das Innere soll für 1000 Personen (700 Erwachsene und 300 Kinder) Sitzplätze fassen; die Plätze der Kinder sollen in die Nähe des Hochaltars kommen. Auch ist ein Oratorium für etwa zwölf Ordensschwestern zu errichten. Dem Presbyterium soll reichlich Licht zugeführt werden. Es sind drei Altäre vorzusehen. Von der Sakristei soll man zu einer Paramentenkammer und einer Beichtkammer für Schwerhörige gelangen. Die vorzulegenden Skizzen: Grundriß, Längen- und Querschnitt und drei Ansichten, sind im Maßstab 1:200 zu halten, mit den Kennworten in üblicher Weise zu versehen und bis 15. Mai lfd. Js. an die Geschäftsstelle, Karlstraße 6, einzusenden. Es sind drei Preise zu 600 M., 400 M. und 300 M. — zusammen 1300 M. — in Aussicht genommen; es bleibt der Jury überlassen, die Preise anders festzustellen. Das Preisgericht bildet die Jury der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, welche das Recht des Kooptierens hat; auch gehören drei Abgeordnete des Kirchenbauvereins Achdorf dem Preisgericht an. Sämtliche Entwürfe, welche Eigentum der Künstler bleiben, werden in München und Landshut ausgestellt.

Die Konkurrenzbedingungen werden an die der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst angehörenden Architekten versendet. Auskünfte sind von der Geschäftsstelle zu erhalten.

ZU UNSEREN BILDERN

Unserm Programm getreu, nicht ausschließlich religiöse Kunst zu pflegen, sondern auch die bedeutenderen Kundgebungen der profanen Kunst zu berücksichtigen und damit ins gesamte Kunstleben einzuführen, ermöglichen wir unsern Lesern in vorliegendem Hefte einen Einblick in das bisherige Schaffen und in das eigentlichste Wollen und Sehnen Leo Sambergers, dem niemand außerordentliche Begabung und Seelentiefe absprechen dürfte. Was wir von Anfang an beabsichtigten, konnten wir hiermit beginnen, und wir werden es planmäßig fortsetzen: wir gedenken nämlich auf ähnlich umfassende Weise allmählich das Schaffen einer Reihe unserer Künstler in besonderen Heften zu besprechen. Hierbei berücksichtigen wir zumeist jene Künstler, welche — soweit es ihnen die Verhältnisse ermöglichen — ihre Kraft und Liebe ganz oder zum größten Teil der religiösen Kunst widmen.

Konkurrenz für Milbertshofen. Im Anschluß an unsere Mitteilung über das Resultat der genannten Konkurrenz in H. 2, S. V, sind wir nunmehr in der Lage, zu berichten, daß das Projekt der Künstler Felix Graf von Courten und Otto Orlando Kurz mit dem Motto »Ave Maria« zur Ausführung bestimmt wurde. Im 7. Heft werden wir von diesem und einer Reihe anderer anläßlich der Konkurrenz gefertigten Projekte Abbildungen bringen.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

Die deutsche Jahrhundertausstellung in der Berliner Nationalgalerie wurde am 24. Januar eröffnet. Sie erstreckt sich auf die Zeit von 1775–1875, schließt also die neueste Entwicklung unserer Kunst aus. Die Kunstwerke sollen bis Ende April beisammen bleiben.

Neuerwerbungen der Kgl. Kunstsammlungen in Berlin. — Nach den amtlichen Berichten vom 1. Juli und 1. Oktober wurden im ersten Halbjahr 1905 u. a. folgende Neuerwerbungen gemacht. Für die Nationalgalerie wurden die Gemälde angekauft: »Der Rhein bei Säckingen« von H. Thoma; »Praterlandschaft«, »Bildnis einer alten Frau« und »Mutter und Kind« von F. Waldmüller; »Im Hausgarten« von E. Engert; zwei Stilleben »Hummer« und »Äpfel« von Ch. Schuch; »Rastende Kürassiere« von H. von Marées, sowie eine Anzahl von Ölstudien, Aquarellen und Handzeichnungen von H. Gude, A. Brendel, M. von Schwind, Ed. Thöny, O. Fischer, Karl Hartmann, W. von Kobell und Ad. von Menzel. Abgeliefert wurde das bei A. Gaul bestellte Bronzebildwerk »Löwe«. An Geschenken erhielt die Nationalgalerie ein Bildnis von K. Gussow, das Gemälde »Die Schänke« und zwei aquarellierte Zeichnungen von Th. Hosemann sowie die Gemälde »Stilleben mit Trappe« von Ch. Hoguet und »Wäscherin« von Fr. Kraus, zwei Gemälde von J. E. Hummel, das Gemälde »Salomonische Weisheit« von L. Knaus, einen Bronzeabguß des Originalmodells zum »Penseur« von Aug. Rodin und die Porträtbüste von Werner von Siemens von Adolf Hildebrand. — — b) Kgl. Gemäldegalerie. Landschaft von Cima da Conegliano; drei zusammengehörige Tafeln mit den lebensgroßen Figuren der Heiligen Petrus, Paulus und Johannes des Täufers vom Hochaltar in S. Croce zu Florenz von Ugolino da Siena (aus der Zeit des Duccio); »Thronende Madonna mit Heiligen«, von einem florentinischen Meister aus der Nachfolge Giottos; Giovanni di Paolo (Siena, 15. Jahrh.), »Kreuzigung Christi«; Masaccio, vier kleine Tafeln mit je einem männlichen Heiligen, Bestandteile des großen Altarwerks, das Masaccio für die Carmine zu Pisa ausführte und wovon die Galerie zwei Teile der Predella schon besaß; »Bildnis eines jungen Mönches« von Fr. Goya; ein »Abschied Christi von den Frauen«, niederländisch aus der Zeit um 1520; zwei Altartafeln Simon Marmions; — eine Bronze aus dem italienischen Quattrocento, Wandleuchter in Gestalt einer jugendlichen nackten Frau, nach Auffassung und Behandlung auf Donatello hinweisend; Gian Bologna, Bronzestatuetten eines Christus an der Geißelsäule, einer kauernden nackten Frau und eines jugendlichen Dudelsackpfeifers; Art des Riccio, Bronzestatuette; Lombardischer Meister um 1525, Buchsstatuette und Buchsbüste eines dornengekrönten Christus; Statuette eines Kindes, von einem süddeutschen Meister um 1520; ferner als Geschenke: Sandsteinfigur eines knieenden Johannes des Täufers, süddeutsch, um 1400; ein farbiges Flachrelief in Stuck von Luca della Robbia; bemalte Holzfigur eines hl. Petrus, italienisch, 13. Jahrh.; Kruzifixus im Charakter Giovanni Pisanos. — Den amt-

lichen Mitteilungen vom 1. Januar l. J. entnehmen wir folgendes. Für die Gemäldegalerie wurde in England ein umfangreiches, auch gut erhaltenes Gemälde, die Anbetung der Hirten, aus der früheren Zeit Murillos, käuflich erworben; ebenfalls in England eine große Flußlandschaft des englischen Landschafters Richard Wilson sowie ein Selbstporträt Sir Joshua Reynolds'. Für die Sammlung der Skulpturen wurden erworben: 1. Fragment eines byzantinischen Marmorreliefs aus Konstantinopel vom 4. Jahrhundert mit der Darstellung aus der Josephsgeschichte (?); 2. Kopfstück eines fünfteiligen Diptychons aus dem 6. Jahrhundert; 3. syrische Pyxis von bauchiger Form mit flachem Weingerank, vom 5. bis 6. Jahrhundert; 4. bemalte Holzstatuette eines hl. Georg vom Anfang des 15. Jahrhunderts; 5. aus englischem Privatbesitz eine große Portallünette (Madonna mit Engeln) in glasiertem Ton, von Luca della Robbia; 6. Ferraresisches bemaltes Tonrelief aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Dreifaltigkeit). Durch Tausch gelangten u. a. in den Besitz der Sammlung die zwei bemalten Holzstatuen der beiden Johannes von Veit Stoß.

Stuttgarter Galerieverein. Am 6. Januar ist der Stuttgarter Galerieverein begründet worden, dessen Zweck in erster Linie die Förderung der Kgl. Gemäldegalerie ist. Der derzeitige Galeriedirektor, Professor Dr. v. Lange, entwickelte vor einem engeren Kreis in einer einleitenden Ansprache die Ziele des Vereins und drückte seine Befriedigung aus über die von ihm vorgefundene Bereitwilligkeit, die staatlichen Sammlungen durch Beiträge aus privaten Mitteln zu fördern. Professor Dr. Weizsäcker wies auf die glänzenden Erfolge, welche durch ähnliche Organisationen in anderen Städten, z. B. in Berlin und Frankfurt a. M., erreicht worden sind, hin. Nach erfolgter Konstituierung des Vereins wurde sogleich in die Beratung und Feststellung der Satzung eingetreten, aus deren Inhalt folgendes hervorzuheben ist:

Vereinsmittel sind die Jahresbeiträge der Mitglieder von 20, bezw. 10 M., und die Beiträge der Stifter, welche bei einem Mindestbetrage von 5000 M. bereits in ansehnlicher Höhe gezeichnet worden sind.

Den Vorstand bilden neben dem Galeriedirektor acht aus der Mitte des Vereins zu wählende Mitglieder. Als Vorsitzender wurde gewählt Baron zu Putlitz. Der Vereinszweck soll dadurch erreicht werden, daß von dem Verein bei sich bietender Gelegenheit Kunstwerke erworben, der Kgl. Gemäldegalerie als Leihgut überlassen und auf Wunsch zum Selbstkostenpreis käuflich abgetreten werden. Die Verwendung von Vereinsmitteln zur Anschaffung von Kunstwerken für das Kgl. Kupferstichkabinett und die Sammlung vaterländischer Altertümer ist dem Vorstand vorbehalten.

Bonn. Im Städtischen Museum hierselbst sah man während des Januars eine Ausstellung von Künstlerkleidern — nichts sonderlich Neues und Hervorragendes, aber durchweg gute Sachen, die besten von Paul Lang-Krefeld —, ferner Entwürfe zu Einzelmöbeln und Innenräumen von demselben Künstler; dann eine Serie Batikarbeiten von M. Kunz-Bonn, und endlich eine größere Ausstellung des »Vereins für Originalradierung« (München). Unter den Radierungen — 110 Blatt, von etwa 30 Künstlern — seien besonders genannt die von K. Bauer, W. Geiger, O. Graf, P. Halm, F. Hoch, G. Jahn, R. Kaiser, Meyer-Basel, A. Schiestl und H. Struck. — Sehr verdienstlich war die letzte Ausstellung des Kunstsalons Cohen: derselbe zeigte eine auf hohem künstlerischem Niveau stehende Kollektion der Worpsweder Künstlergruppe, etwa 35 Ölgemälde, sowie eine ganze Anzahl Radierungen und sonstiger Arbeiten. Hans am Ende fehlte leider, aber Mackensen, Modersoh und besonders Overbeck waren charakteristisch, zu Teil sogar vorzüglich vertreten; auch zwei wenig berühmte Mitglieder dieser Vereinigung, R. Hartman und W. Scholkmann, konnte man hier kennen lerne Vor allem aber interessierte und erfreute Heinric Vogeler; auch seinen hier gezeigten Bildern (»Mei Haus«, »Erster Sommer«, »Wiederkehr« und das groß Triptychon »Sommerabend« waren's) eignet diese of mals gerühmte Innigkeit und zarte Naturschwärmere dieser ganz persönliche Ausdruck und wunderbar Zauber lyrisch-elegischer Stimmung. F.

Köln. Der Besitzer des kürzlich hier eröffneten Kuns salon Lenobel erzielte mit einer Thoma-Ausstel lung einen beklagenswerten Mißerfolg. Eine Kollektio von 15 Gemälden, 35 Radierungen und 50 Steinzeich nungen Thomas, welche er zusammengebracht hatt weckte in Köln wenig Interesse. Man sollte meinen daß ein augenblicklich soviel genannter und viel um strittener Künstler mehr die Aufmerksamkeit auf sic ziehen würde, als es in Köln geschehen ist, mag di hohe Einschätzung desselben nun begründet sein ode nicht. Der Grund wird wohl darin zu suchen sein, da Thoma in einer Besprechung der Kölnischen Zeitung deren Referent erklärter Thoma-Gegner sein soll, schar kritisiert und äußerst abfällig behandelt worden ist. O die Macht der Presse bei solchem Erfolge eine Segnun ist, möge dahingestellt bleiben. Auf die Selbständigke des Kölner »kunstliebenden« Publikums in Kunstdinge wirft diese Angelegenheit aber ein eigenartiges Licht A. H.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Verlosung der Deutschen Gesellschaft fü christliche Kunst. Die Verlosungsankäufe für da Jahr 1905 sind bereits vorgenommen, doch hat di Verlosung noch nicht stattgefunden.

Fürstliche Munifizenz. S. Kgl. Hoheit der Prinzregent Luitpold von Bayern spendete zur Herstellung des Hochaltares der neuen Pfarrkirche in München-Sendling die Summe von 40000 M. Die neuen, prächtigen Kirchen Münchens verdanken der hohen Kunstliebe, Munifizenz und tiefreligiösen Gesinnung des Regenten außerordentlich vieles.

Ludwig Seitz, der päpstliche Galeriedirektor in Rom, bekannt durch seine Wandmalereien in Rom, Assisi und Padua, erhielt vom Deutschen Kaiser den preußischen Kronenorden II. Klasse.

Eduard von Gebhardt in Düsseldorf wurde von der protestantischen theologischen Fakultät der Universität in Straßburg zum Ehrendoktor ernannt. Diese Auszeichnung ist damit motiviert, daß der Künstler in einem langen Leben mit seiner Kunst einzig der Religion diente und seinen Volksgenossen die heilige Geschichte sozusagen in der Muttersprache erzählte.

Auszeichnung. Das Diplom der goldenen Medaille erhielt auf der Pariser »Exposition du Palais du travail« der Maler und Schriftsteller Franz Schmid-Breitenbach für sein Gemälde: »Nach der Taufe«.

Wettbewerb für eine Festmünze zum 15. Deutschen Bundesschießen in München 1906. — Am 8. Januar wurde der erste Preis dem Bildhauer Georg Römer, der zweite Preis dem k. Professor, Maler Maximilian Dasio und der dritte Preis den Bildhauern Düll und Pezold zuerkannt.

Erledigte Konkurrenz. Das Resultat der Konkurrenz für Herstellung eines monumentalen Abschlusses am nordöstlichen Ende des Maximiliansplatzes in München ist folgendes: Motto »St. Martinus« von Hermann Hahn und K. Sattler erhielt einen Preis von 2000 M.; desgleichen Motto »Maëstoso« von Georg Albertshofer und Bestelmeyer; Motto »Triton« von Fritz Behn erhielt einen Preis von 1500 M.; desgleichen Motto »Stein unter Steinen« von O. E. Biber und G. Klemm; Motto »Luitpoldslinde« von Georg Zeitler, ferner Motto »Parkarchitektur« von Hessemer und Schmidt und Fritz Christ und Motto »Phaëthon« von Akerberg erhielten je einen Preis von 1000 M. Mit den Verfertigern der Entwürfe »St. Martinus« und »Maëstoso« soll wegen Neugestaltung der Projekte ins Benehmen getreten werden. Es waren 73 Entwürfe eingelaufen.

Zwei neue Gemälde in der St. Josephskirche zu München. — Wir hatten beabsichtigt und entsprechende Schritte getan, um im fünften Hefte zugleich mit dem Hochaltarblatt der St. Josephskirche zu München, das wir farbig reproduzierten, auch die zwei neuen Gemälde zu beiden Seiten des Hochaltars jener Kirche zu veröffentlichen. Leider wurde es nicht möglich. Diese umfangreichen Bilder stellen die Flucht nach Ägypten und den Tod des hl. Joseph dar und sind ebenfalls von Professor Gebhard Fugel gemalt.

Augustin Pacher. Für die gotische Anstaltskirche zu Herxheim in der Rheinpfalz wurden vor einigen Wochen zwei große Glasgemälde vollendet. Die Entwürfe dazu stammen von dem Münchener Künstler Augustin Pacher und sie wurden unter der beständigen Kontrolle Pachers in der Glasmalerei-Anstalt Bockhorni zu München ausgeführt. Zwar schließen sich die Fenster dem Stilcharakter der Spätgotik harmonisch an, allein bei der scharf ausgesprochenen Eigenart der Pacher'schen Kunst braucht nicht eigens gesagt zu werden, daß sie einen originellen Eindruck machen. Die Sorge, dem Hochalter, zu dessen beiden Seiten die Malereien angebracht werden, möglichst wenig Licht zu entziehen, gab dem Künstler die Anregung zu einer ausgiebigen Verwendung von zartem Weiß, was dem Ganzen nur zum Vorteil gereicht. Die Komposition baut sich von unten folgendermaßen auf. Links vom Altar: weiße Gruppe: Fußwaschung; darüber farbig: die vier hl. Kirchenväter; darüber farbig: Erschaffung der Welt, Erschaffung des Adam, Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradies (kleine Gruppen); darüber kleine weiße Gruppen: die sieben leiblichen Werke der Barmherzigkeit; darüber farbig klein: Jonas, Moses schlägt Wasser aus dem Felsen, Eherne Schlange, Noah sendet die Taube aus der Arche, Maßwerk; Verkündigung, farbig. Rechts vom Altar: weiße Gruppe: Abendmahl; darüber farbig: die vier hl. Evangelisten; darüber farbig: Geburt, Opferung, Brodvermehrung, Geißelung (kleine Gruppen); darüber kleine weiße Gruppen: die sieben geistlichen Werke der Barmherzigkeit; darüber farbig klein: Kreuztragung, Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingsten, Maßwerk; Unbefleckte Empfängnis, farbig. Die farbige Wirkung ist geradezu wohltuend, das Figürliche ist scharf charakteristisch, aber ohne Übertreibung herausgearbeitet; die Gruppierung der in verschiedenen Maßstäben gehaltenen figürlichen Partien zu einander ergibt ein schön belebtes Ganzes.

Die Ausübung der leiblichen und geistlichen Werke der Barmherzigkeit geschieht ausschließlich durch Nonnen, was von dem kunstfreundlichen Besteller, dem geistlichen Anstaltsdirektor Bussereau, ausdrücklich gewünscht wurde, da die Anstalt unter der Obsorge von Klosterfrauen steht. — Auf S. 116 u. 117 des I. Jahrgangs sind Entwürfe Pachers, der auch in den Jahresmappen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst vertreten ist, abgebildet. Vor einigen Jahren gab die Gesellschaft für christliche Kunst eine Serie farbiger Ansichtskarten nach Kartons des Künstlers heraus. Jene Kartons waren in den Jahren der Gärung, des Suchens und Ringens unsers Künstlers nach einer neuartigen, aber in der Wirkung den besten alten Glasgemälden gleichkommenden Formenbildung und Farbengebung entstanden. Damit hängt denn auch die Erscheinung zusammen, daß einige der Blätter der genannten Publikation sehr geteilten Anklang, ja zum Teil offenen Widerspruch fanden. Inzwischen hat der Künstler mutig weitergearbeitet, er ist dabei zweifellos zu einer größeren Klärung seines Wollens gelangt und hat das, was Widerstand erregte, gemildert. So darf man denn hoffen, daß seine Phantasie und seine Begeisterung für die christliche Kunst uns noch viele reife Werke schenken und der von ihm warmherzig geliebten Glasmalerei fruchtbare Anregungen bieten wird.

Jakob Bradl, als Bildhauer und Maler gleich tüchtig und ein pietätvoller Kenner der alten Kunst, wurde beauftragt, die neu aufgedeckten alten Malereien in der Filialkirche zu Gachenbach, Pfarrei Beinberg bei Schrobenhausen, wiederherzustellen. Da wir nach Vollendung der Restaurationsarbeiten darauf zurückzukommen gedenken, so teilen wir vorläufig nur einige Angaben mit, welche wir Herrn Karl Wunderer, Benefiziumsvikar in M. Beinberg, verdanken. Zunächst handelt es sich um Fresken in dem Gewölbe des Presbyteriums: in der Mitte das Antlitz Christi, ringsherum in den Gewölbekappen die Embleme der Evangelisten, zu deren Seiten sich rechts und links je ein Engel mit auf das Leiden Christi bezüglichen Emblemen befindet. Diese Malereien stammen aus der Zeit um die Mitte des 15. Jahrhunderts. An der Nordwand befindet sich ein thronender Christus aus älterer Zeit. Am romanischen Chorbogen befinden sich ornamentale Malereien aus romanischer Zeit; figürlicher Schmuck, ebenfalls romanisch, bedeckt die Chorbogenwand: man sieht eine Person mit einem Bündel Ähren und eine andere mit einem Widder von schwarzer Farbe, auf welchen von der Mitte der Wand herab eine Hand weist.

Ein Altargemälde von Fritz von Uhde. Der Verwaltungsrat der Tiedgestiftung hat für den Altar der Lutherkirche in Zwickau auf Antrag des Kirchenvorstandes ein Gemälde gestiftet, das im Auftrag dieser Stiftung Fritz von Uhde gemalt hat. Das figurenreiche Gemälde wurde in den letzten Wochen an seinem Bestimmungsort aufgestellt; es ist das erste Werk des Künstlers, das in einer Kirche seinen Platz gefunden. Als Thema wählte F. v. Uhde die Stelle Matth. 4, 16, die auf Jsaias 9, 1. 2 Bezug nimmt.

BÜCHERSCHAU

Loy Hering. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XVI. Jahrhunderts. Von Dr. Felix Mader. Mit 70 Abbildungen. München, Gesellschaft f. christl. Kunst 1905. 4°, 122 S.

Unter den verschiedenen Zweigen der Kunst mußte sich die Plastik am längsten gedulden, bis sich ihr das Interesse der gelehrten Forschung zuwandte, und es wiederholte sich bei ihr dieselbe Erscheinung, die wir in der Historiographie der Architektur beobachten, daß die Kunst der Renaissance — von Italien abgesehen — und der Nachrenaissance am spätesten zu Ehren kommt. Viel ist da nachzuholen und mit Freuden begrüßen wir jeden ernsten Versuch auf diesem Gebiete, jeden Stein, der sich richtig und fest dem heranwachsenden Baue einfügt.

Maders Biographie des Bildhauers Loy Hering in Eichstätt beschäftigt sich in gründlichster, streng wissenschaftlicher und wohl abgerundeter Untersuchung mit einem Meister, der in vierzigjährigem, rastlosem Schaffen der Epitaphik Süddeutschlands wie keiner seiner Zeitgenossen den Stempel seiner Eigenart aufgeprägt hat.

Loy Hering war vorzugsweise Reliefbildner. Das Übergewicht der Malerei über die Plastik seit der Mitte des 15. Jahrhunderts hatte ein stetig fortschreitendes Eindringen des malerischen Elementes in die plastische Auffassung zur Folge und führte im Laufe der Entwicklung dazu, daß man in der Reliefkunst, die eine Mittelstellung zwischen Plastik und Malerei einnimmt, das vollkommenste Ausdrucksmittel für das erkannte, was die Plastik zu sagen hatte. Noch ein weiteres Moment drängte auf die gleiche Bahn: Die monumentale Steinplastik war bis zum Ende des 15. Jahrhunderts fast ausschließlich im Zusammenhang mit der kirchlichen Architektur gepflegt worden; aber die Zeit der großen Kirchenbauten war vorüber, als Loy Hering zum Meißel griff. Es blieb dem Bildhauer fast nur mehr das Grabdenkmal als Arbeitsfeld, freilich als sicheres Arbeitsfeld, wofern er in der Bildniskunst den Anforderungen des Zeitgeschmackes entsprach; denn das »Zeitalter des individuellen Seelenlebens« stand in der Blüte und die starke Betonung der Persönlichkeit äußerte sich unter anderem auch in dem Verlangen nach Verewigung im Denkmalbildnis. Nun war in Deutschland für alle einfacheren Aufgaben des Grabdenkmals die Reliefdarstellung, sei es in der Form der Grabplatte oder in der des Epitaphs, seit Jahrhunderten eingebürgert. So gestatteten die Verhältnisse dem Meister Hering nur selten, sich in großer und freier Plastik zu betätigen. Daß er auch solchen Aufgaben gewachsen war, beweist glänzend vor allem sein Willibaldsdenkmal im Dom zu Eichstätt. Aber seine Fähigkeit nach dieser Richtung verkümmerte allgemach bei dem Mangel entsprechender Aufträge und in der Grabtumba des siegberühmten Grafen Niklas von Salm in Wien 1530 vermag er eine große, dankbare Aufgabe nur schwächlich und mit den Mitteln seiner Epitaphik zu lösen.

Außer einer sehr reichlichen Grabmalplastik in Relief und einigen wenigen Freifiguren schuf der Meister auch Gegenstände der Kircheneinrichtung, Altäre und Sakramentshäuschen, die auf deutschem Boden die früheste und stilgeschichtlich sehr interessante Behandlung dieser Aufgaben in den Formen der Renaissance darstellen, wie ja auch seine Grabdenkmäler, vorab die Epitaphien, von vornherein — und nicht nur im Ornamentalen, sondern ebenso ausgesprochen auch in der künstlerischen Auffassung der menschlichen Erscheinung — die Formensprache des italienischen Zeitstiles in einer für so frühe Zeit merkwürdigen Konsequenz, Klarheit und Selbständigkeit aufnehmen und durchführen. Hering wird daher mit Recht von Mader als ein Bahnbrecher der Renaissance in Deutschland gefeiert und auch darin kann man dem Verfasser zustimmen, daß dieser Meister, von Natur aus begabt mit einem feinen Sinn für das Maßvolle und in den Traditionen der spätmittelalterlichen Kunstauffassung herangebildet, es verstanden hat, die bei formalem Fortschritt naheliegende Klippe der Veräußerlichung zu meiden.

Der neuen Ergebnisse bietet das vorzüglich ausgestattete Buch erstaunlich viel. Die Lebensdaten schließen sich jetzt zu einem wohl abgerundeten Bilde zusammen. Daß Hering in jungen Jahren die Renaissance an ihrer Quelle aus eigener Anschauung kennen gelernt hat, wird man im Hinblick auf die Sicherheit, womit er die neue Formenwelt handhabt, die er doch zu Beginn seiner Tätigkeit nicht in deutschen Vorbildern vertreten fand, kaum bezweifeln dürfen. Sehr groß ist die Zahl der Skulpturwerke, die hier zum erstenmal mit dem Meister in Verbindung gebracht werden, und wirklich bewundernswert ist ebenso der gediegene Fleiß, womit der Verfasser diese stattliche Anzahl aufgespürt und untersucht hat, wie a die sorgsame Umsicht, die er bei der Zuteilung wal läßt. Auf weitestes Interesse dürfen namentlich Ausführungen rechnen, die den Reliefs der Fugg kapelle in Augsburg, dieses frühesten Renaissar werkes auf deutschem Boden, gewidmet sind; nicht min aber auch auf Zustimmung; denn die Annahme Gr daß diese Reliefs Hering zuzuweisen seien, wird überzeugenden Beweisen gestützt. Die Zahl der We des Meisters lässt sich ja gewiß noch vermehren; z Kabinettstücke seiner Kunst habe ich kurz vor Veröffe lichung des Buches — leider zu spät — im ehemalig bischöflichen Schloß zu Dillingen entdeckt, sie verdank einem Auftrag des Kardinals Otto Truchseß von W burg, Bischofs von Augsburg, ihre Entstehung. A das Gesamtbild wird durch neue Entdeckungen ni verändert werden können, die Analyse der künstlerisch Eigenart des Meisters ist gründlich und erschöpfend geben. Auch hat der Verfasser keine Mühe gespart, die Vorlagen nachzuweisen, die der Meister gelegentl für seine Arbeiten benützt hat, meist Stiche oder Schni von Dürer, zuweilen auch von Schongauer. Wied holungen sind natürlich bei der stilistischen Untersuchu der Werke eines so typisch schaffenden Künstlers ni zu umgehen, zumal da die Mehrzahl der Werke ihm e zugewiesen werden mußte und zwar auf Grund der S kritik. Auch hat manchmal die Begeisterung wohl wenig zu viel Psyche in die Bildwerke hineininterpreti Doch fast überall findet man wohl abgewogene, sonnene Urteile, die sich auf eine scharfe Beobachtun gabe und ein sicheres Stilgefühl stützen. Loy Heri nimmt unter den zeitgenössischen Bildhauern Süddeuts lands künstlerisch und kunsthistorisch eine hervorragen Stellung ein und F. Maders Buch ist des Meisters würd

A. Schröde

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsam lungen. — IV. Heft. — Esaias Boursse, ein Schü Rembrandts. — Aus Menzels jungen Jahren.

Zeitschrift für bildende Kunst. — Heft 4. Albert Edelfeldt. — Aus den Sammlungen des Haus Este in Wien. — Karl Hofer. — Künstler als Schri steller und Kritiker. — Die Sammlung Emil Peyre Museum für dekorative Kunst in Paris. — Über kün lerischen Städtebau.

Revue de l'Art chrétien. — VI. livr. — L tableaux des Maîtres inconnus. — La vie de Jés Christ, racontée par les imagiers du moyen âge sur portes d'églises. — L'Art chrétien monumental. III. Ornements sacrés de saint Hugues, evêque de Grenob (XII[e] siècle).

Gazette des Beaux-Arts. — 1. Dezember 1905. Quelques ateliers d'ivoiriers Français aux XIII[e] et XI siècles (2[e] article). — L'exposition de l'Art ancien Liège. — L'exposition d'Art Byzantin à l'Abbaye Grottaferrata. — Le Psautier de saint Louis.

Kunst und Handwerk. — 56. Jahrgang. Heft — Der neue Bodenseedampfer »Lindau«. — Ausstellu für angewandte Kunst, München 1905. — — Heft 2. Technik und Ästhetik. — Ausstellung für angewand Kunst, München 1905. — — Heft 3. — Neuere München Grabmäler. — Ausstellung zur Hebung der Friedho und Grabmalkunst zu Wiesbaden.

Redaktionsschluß: 10. Februar.

2. Jahrgang. 7. Heft. 1. April 1906.



DIE CHRISTLICHE KUNST

Monatsschrift für alle Gebiete der christl. Kunst und der Kunstwissenschaft, sowie für das gesamte Kunstleben.

Inhaltsverzeichnis:

In Verbindung mit der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst

herausgegeben von der

Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München

Jährlich 12 Hefte. Vierteljährlich 3 M. = 3.60 K. = 4 Frcs. Einzelpreis des Heftes 1.25 M. = 1.50 K. = 1.70 Frcs





TRIERER DOMSCHATZ — EGBERT- ODER ANDREASSCHREIN

Abb. 1, Text unten

VON DER AUSSTELLUNG KUNSTHISTORISCHER WERKE DER KLEINKUNST ZU TRIER

Von Dr. JOHANNES WIEGAND

Gelegentlich der XI. Generalversammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst hatte das vorbereitende Komitee zu Trier in der Domschatzkammer eine Ausstellung von kunsthistorischen Gegenständen kirchlicher Kleinkunst aus dem Bereiche der Diözese Trier veranstaltet. Nach reiflicher Überlegung hatte man sich dazu entschlossen, nur die hervorragendsten und charakteristischsten Denkmäler zusammenzustellen, damit die Besucher, ohne durch die Fülle ermüdet zu werden, dem einzelnen um so mehr Aufmerksamkeit schenken könnten. In dem herrlichen Kuppelraume der Schatzkammer wirkungsvoll gruppiert, fand die Ausstellung allseitig hohe Anerkennung. Wenngleich ein Teil der Ausstellungsgegenstände, insbesondere der reiche Schatz des Domes durch verschiedene Publikationen und Ausstellungen — wir erinnern vor allem an die Düsseldorfer Ausstellung 1902 — manchen schon bekannt sein dürften, so ist das doch in weiteren Kreisen von Kunstfreunden noch nicht der Fall, ein großer Teil dürfte aber überhaupt noch so gut wie unbekannt sein, und ganz vortreffliche Stücke waren in Düsseldorf nicht vertreten. Wir glauben daher, daß unsere Leser es dankbar begrüßen werden, wenn wir in zwangloser Folge eine Anzahl der besten Sachen mit einer kurzen Erläuterung hier wiedergeben.[1])

Obige Abbildung 1 stellt eine Langseite des sogenannten Egbert- oder Andreasschreines aus dem Trierer Domschatz dar. Es ist das wertvollste Stück des genannten Schatzes und eines der wertvollsten Werke abendländischer Kleinkunst des 10. Jahrhunderts überhaupt. Der Schrein ist Reliquiar und

[1]) Dieser Artikel war ursprünglich bestimmt, gleichzeitig mit dem Bericht über die Generalversammlung zu Trier veröffentlicht zu werden. Zu unserm größten Bedauern konnte diese Absicht wegen Raummangels nicht verwirklicht werden. Doch dürfte auch nachträglich die sachkundige Einführung in die Kenntnis kostbarer Kunstschätze nicht weniger willkommen sein. Dem verehrten Herrn Verfasser fühlen wir uns für seine freundliche Nachsicht sehr zum Dank verpflichtet.



TRIERER DOMSCHATZ EGBERTSCHREIN
Abb. 2. Text nebenan

Tragaltar. Den Kern bildet ein Holzkasten mit Schiebedeckel. Die Langseiten werden durch Goldstreifen in drei Felder geteilt. In die einzelnen Felder sind Elfenbeinplatten eingefügt, die an den Ecken durch zarte Emailrosetten auf dem Hintergrund befestigt sind. Das Mittelfeld ist geschmückt durch die gegossene Figur eines stehenden Löwen, in den Seitenfeldern enthalten Goldplatten, in köstlichem Email ausgeführt, die Symbole der Evangelisten, auf unserer Abbildung das der hh. Matthäus und Johannes. Die Technik des Email besteht darin, daß zunächst die Bettung für den Glasfluß insgesamt aus dem Plättchen ausgehoben wurde, dann auf dem Boden desselben die Metallstreifen, welche die Zeichnung bilden, aufgelötet wurden, so daß wir eine Verbindung von Gruben- und Zellenschmelz haben. Bei einigen, bei denen in den Schmelz Zeichnungen aus Metallstreifen eingebettet sind, sind auch diese Zeichnungen im Rohen durch Ausgraben des Metalls erstellt, dann ist aber noch ein eigenes, scharf geschnittenes Blättchen aufgelegt, um die Zeichnung vollendet hervortreten zu lassen. Das Email kann den besten byzantinischen Arbeiten würdig zur Seite gestellt werden. Um die Zeichnung zieht sich eine feine punktierte Linie. In der Umrahmung der Felder sind auf den Ecken und in der Mitte der senkrechten Stäbe Edelsteine in Schliff und Fassung der damaligen Zeit, umgeben von einigen Filigranschnörkeln, eingesetzt. Im obern und untern Rande steht in der Mitte über bezw. unter den Schmuckstücken der Elfenbeinplatten je eine schöne Perle mit vier herzförmigen, durch aufgelötete Bänder gebildeten Blättchen mit kleinen Filigranranken. Die Fassung der Perlen sowohl als auch der Edelsteine ist mit einem Perlfaden umgeben, wie auch ein gleicher Faden längs der ganzen Umrahmung herläuft und die Edelsteinornamente von den dazwischen eingesetzten Emailplättchen scheidet. Diese Emailplättchen, oben und unten je sechs, auf den senkrechten Stäben je zwei, schließen sich in Zeichnung und Technik enge an byzantinische Vorbilder an. Die Zeichnungen sind meist nur ornamental, jedoch weisen einige Plättchen Tierfiguren auf, so z. B. sehen wir einen springenden Hasen im dritten Plättchen des untern Randes unserer Abbildung. Viel reicher als die Langseiten sind die Schmalseiten verziert (Abb. 2 und 3). Der Rand derselben ist in der gleichen Weise ornamentiert wie an den Langseiten. Es sei jedoch hingewiesen auf die verschiedene Zeichnung des Emails und die geschnittenen antiken Gemmen, welche eingefügt sind. Im Mittelpunkt der einen Seite ruht eine Goldmünze Justinians mit der Umschrift: Dn. Justinianus Imp., prächtig gehoben durch einen Schild von netzförmig gefaßten Granatscheibchen. Um den Schild legt sich ein Kranz von echten und goldenen Perlen. In gleicher Weise sind die Felder des ganzen Hintergrundes durch Bogen von echten und goldenen Perlen umrahmt. In dieselben sind aus Goldblech geschnittene und



TRIERER DOMSCHATZ EGBERTSCHREIN
Abb. 3, Text oben

gravierte Tierfiguren eingesetzt, welche mit rotem Glas unterlegt sind. Die zweite der obersten und die beiden inneren der unterste Reihe stellen die Symbole der Evangelisten Matthäus, Lukas und Markus dar, das des hl. Johannes befand sich früher in dem leeren Feld der obersten Reihe. Es ist leider im Laufe der letzten Jahre verloren gegangen. Auf der andern Schmalseite ist das Mittelstück, eine gravierte Metallscheibe mit Stein, später aufgesetzt. Darunter sieht man noch eine ähnliche mit Granaten gefüllte Scheibe, wie auf entgegengesetzter Seite. Auch der Hintergrund ist anders angeordnet. In den ausgeschnittenen Figuren herrscht mehr Phantasie, auch treten neben den Tierbildern Pflanzenranken auf. Das linke Emailplättchen des untern Randes ist in Grubenemail ausgeführt und offenbar in späterer Zeit ergänzt.



PFARRKIRCHE OBERHEIMBACH A. RH. CRUCIFIXUS
Abb. 4, Text unten

Die Oberseite des Schreines mit dem Schiebedeckel ist mit Goldblech überzogen, das mehrfache Ausbesserung aufweist. Um den Rand herum zieht sich ein Streifen, welcher zwischen niellierten Ornamentstreifen die Inschrift trägt: »† Hoc sacrum reliquiarium conditorium Egbertus Archieps̄ fieri iussit et in eo pignora sc̄a (serva)ri constituit clavum videlicet Dn̄i de (ntem S.) Petri de barba ipsius et de catena sandalium sc̄i Andreae Apostoli aliasq sc̄orum reliquias quae si quis ab hac aeclesia abstulerit anathema sit.« Erzbischof Egbert, welcher nach dieser Inschrift den Schein anfertigen ließ, regierte 977 bis 993. Mitten auf dem Deckel steht ein mit Goldblech überkleideter Fuß. Um den obern Rand desselben läuft ein reich mit Edelsteinen besetztes Band, drei ähnliche, kreuzförmig abgeschlossene Bänder ziehen sich vorn und an den Seiten am Fuß herab. Eine durchbrochene Fassung auf dem Fuß enthielt als Abschluß einen großen Edelstein, der jetzt verloren ist. Vor dem Fuß ist ein kleiner quadratischer Glasfluß eingelassen, der als Altarstein dient. Er setzt sich teppichartig aus farbigen Streifchen zusammen, die nicht durch Metallfäden getrennt sind, und ist daher ein ganz eigenartiges Stück. Die Fassung des Steines enthält die Inschrift: »In honore sc̄i Andreae Apl̄i hoc altare consecratū est.«

Die Maße des Schreines betragen ohne die Füße in der Länge 44, in der Höhe 14, in der Breite 22 cm. Die säulentragenden Löwen, auf denen er ruht, entstammen einer späteren Zeit. Die angeführte Inschrift auf dem oberen Rande erwähnt unter den in demselben eingeschlossenen Reliquien auch einen Nagel des Herrn. Für diesen Nagel war noch ein besonderes kostbares Behältnis angefertigt worden. Es ist von Gold und ahmt selbst die Form eines Nagels nach. Die Scheide ist vierseitig mit abgestumpften Ecken. Auf die Seitenflächen sind zwischen vier Edelsteinen drei Emailstreifen in prächtiger Ausführung aufgelegt. Über die abgeschrägten Kanten läuft zwischen Perlfäden ein Stab aus langgezogenen Rhomben, die durch je zwei Kreise getrennt werden. In die Spitze der Scheide ist eine Perle eingelassen. Die Verzierung des Kopfes ist in ähnlichem Charakter reich geschmückt, leider fehlen in vielen Kassetten die Steine und Glasfüllungen.

Der höchst bemerkenswerte Christuskörper (Abb. 4) gehört der Pfarrkirche Oberheimbach bei Niederheimbach a. Rhein. Er mißt 19 cm. Es ist ein Hohlguß aus Bronze. Der Heiland steht auf einem Suppedaneum, die Füße sind nicht durchbohrt, die Nägel in den Händen sind modern. Auf dem leicht geneigten Haupte ist das festanliegende Haar scharf gescheitelt und zieht sich in etwas vollen



PFARRKIRCHE ZELL RELIQUIENKÄSTCHEN

Abb. 5, Text unten

Wellen über den oberen Teil der Stirn herab. Die Augen sind geschlossen, jedoch ist die Trennungslinie der Lider sehr breit und tief gezogen, der Schnurrbart ist an den Spitzen etwas nach oben gebogen, der Bart läßt das Kinn zum großen Teil frei. Die ganze Haltung, die leicht ausgestreckten Arme, die das Körpergewicht nicht zu tragen brauchen, die Behandlung der Anatomie weisen den Crucifixus dem 11. Jahrhundert zu.

Die Pfarrkirche Zell hatte ein wertvolles Reliquienkästchen (Abb. 5) ausgestellt. Der mit Satteldach versehene Holzschrein ist mit vergoldeten Kupferplatten belegt. In die Kupferplatten ist als Hintergrund ein eigenartiges Arabeskenmuster eingraviert, von dem sich die Figuren sehr wirksam abheben. Die Köpfe der Figuren sind reliefiert, die Gewänder in Grubenemail ausgeführt. Innerhalb einer Mandorla aus rot-blau-grünem Email steht der Heiland, die Rechte lehrend erhoben, in der Linken eine Rolle. Auf dem Handrücken des Heilandes sowohl als auch der andern Heiligen bemerkt man eine Rosette, sie sind also mit Handschuhen bekleidet zu denken. Neben dem Heiland stehen je zwei Heilige, von denen drei ein Buch, einer ein Kreuz hält. In Haltung und Gesten hat der Künstler Abwechslung zu bringen gesucht. Auf dem Dach halten zwei Engel einen kreuzgezeichneten Glorienkreis. In demselben steht das Lamm Gottes in wässerig-blauem Email mit grün-blauem Kreuznimbus, rotem Stabkreuz und Buch zwischen den Vorderfüßen. Neben dem Kopfe im Hintergrund die Buchstaben A ω. Zwei weitere Engel schließen die Darstellung ab. Auf dem Dachrand sitzt schräg ein Bügel auf, der von Rechtecken und Kreisen durchbrochen und mit drei sehr schönen ovalen Emailmedaillons und vergoldeter Kugel geschmückt ist. Die Rückseite des Kästchens weist auf blauem Grunde einen teppichartigen Emailschmuck auf, die Schmalseiten zeigen in glatter vergoldeter Kupferplatte gut gravierte Heiligen-

figuren. Dem Charakter und der Technik nach gehört das Reliquiar zur Klasse jener Emailsachen, die in Limoges vorwiegend angefertigt wurden, deren sich im Rheinland noch eine größere Anzahl findet — ein ähnliches auch im Domschatz zu Trier — und ist dem Ende des 12. Jahrhunderts zuzuweisen. Geöffnet wird dasselbe durch ein Türchen im Boden. Die Maße betragen: Höhe 21 cm, Länge 17 cm, Tiefe 8 cm.



ST. WENDEL HL. WENDALINUS
Abb. 6, Text S. 160

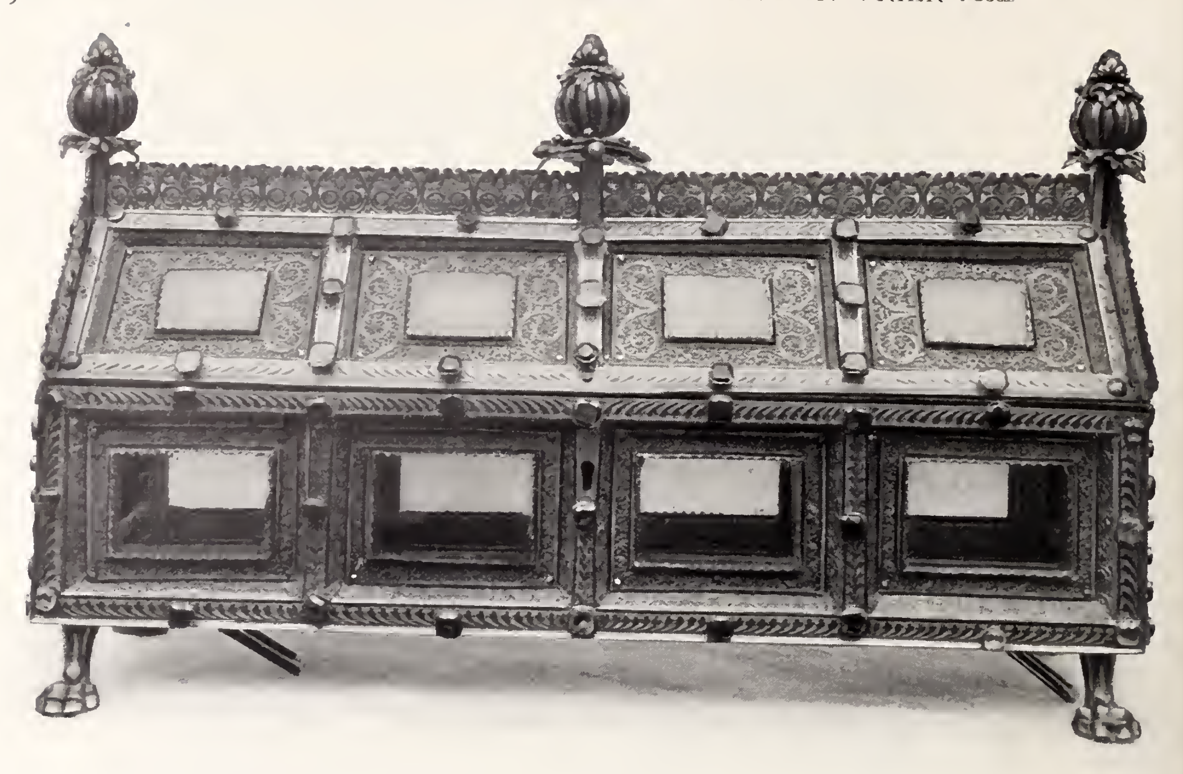
Ein anderes Werk der Emailtechnik ist die eucharistische Taube (Abb. 7), gleich wertvoll als kirchliches Gerät wie als Kunstwerk. Solche Tauben gibt es nur noch sehr wenige. Auf einem Teller stehend, der an Kettchen aufgehängt war, dienten sie zur Aufbewahrung des hl. Altarssakramentes. In Frankreich war die eucharistische Taube stellenweise bis ins 18. Jahrhundert im Gebrauch. Schnütgen zählt (Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande H. 83, S. 201 ff.) 14 auf, die sich auf verschiedene Länder Europas verteilen. Ein weiteres, italienisches Exemplar aus der Abtei Frassinoro bei Modena ist in der neuen Kirchengeschichte von Prof. Kirsch und Prof. Luksch S. 350 abgebildet. In der Ausführung sind sie einander alle sehr ähnlich und weisen daher auf denselben Ursprung zurück. Während auf dem Körper unserer Taube das Gefieder nur leicht eingraviert ist, sind die Flügel reich mit Grubenemail in Rot, Grün, Gelb, Weiß und Blau verziert. Sehr geschmackvoll wirkt das die Schwungfedern abschließende Band. In den Augen sind rote Glaskügelchen eingesetzt, der Schnabel fehlt, ebenso auf dem Rücken der Deckel, welcher die zur Aufnahme der hl. Eucharistie bestimmte Höhlung verschloß. Das Metall ist vergoldetes Kupfer, von der ursprünglichen Vergoldung sind jedoch nur noch geringe Spuren vorhanden, an ihre Stelle trat später ein häßlicher Bronzeanstrich, der je eher je besser entfernt werden sollte. Die Taube ist Eigentum der Pfarrkirche Münstermaifeld, wo sie bis vor einigen Jahren unbeachtet als Symbol des hl. Geistes auf dem Schalldeckel der Kanzel angenagelt war. Sie gehört dem 12. Jahrhundert an. Die Länge beträgt 21 cm, die Höhe 14 cm. Es ist ebenfalls höchstwahrscheinlich Limoger Arbeit.

Während die beiden soeben besprochenen Beispiele schöne Proben von romanischem Email bieten, kommt in den beiden folgenden Stücken eine andere Seite der romanischen Technik besonders zur Geltung, das Filigran und die Treibkunst. Überaus zierlich ist der Reliquienschrein des hl. Simon der Pfarrkirche zu Sayn (Abb. 8). Der Schrein ist zeitlich genau bestimmt. Er wurde im Jahre 1204 von dem Grafen Bruno von Sayn, welcher ein Jahr später den erzbischöflichen Stuhl von Köln bestieg, seiner Heimatkirche geschenkt. Die vier durch ziselierte Metallstege geschiedenen Abteilungen der Vorder- und Rückseite und des Daches sind durchbrochen, und eingesetzte Glasscheiben gestatten den Blick in das Innere. Die Scheiben der Vorderseite werden umrahmt von einem flachen Band mit zartem Filigran und einer gestanzten Schräge, welche ein bekanntes romanisches Motiv aufweist. Ein Perlfaden umzieht die Scheiben und das Filigranband. Die Abteilungen des Daches haben kleinere Scheiben, der dadurch verbleibende Raum ist mit schwungvollen Ranken in Filigran versehen. Während sich in drei Abteilungen diese Ranken von der Mitte der Schmalseiten der Scheiben aus entwickeln, gehen sie bei der zweiten von den Ecken aus. Die Schrägen sind in diesen Abteilungen ebenfalls gestanzt. Auf dem äußern Steg sind zum Zierat noch bunte Glasflüsse angebracht. Dachrand und -first werden von einem eleganten gegossenen Kamme bekrönt, auf den Ecken und in der Mitte sitzen



MÜNSTERMAIFELD EUCHARISTISCHE TAUBE
Abb. 7, Text nebenan

auf ziselierten Stäben reich ornamentierte, mit Phantasieblättern und -früchten umgebene Knäufe. Auf den Schmalseiten zieht sich um die untere, annähernd quadratische



PFARRKIRCHE ZU SAYN RELIQUIENSCHREIN

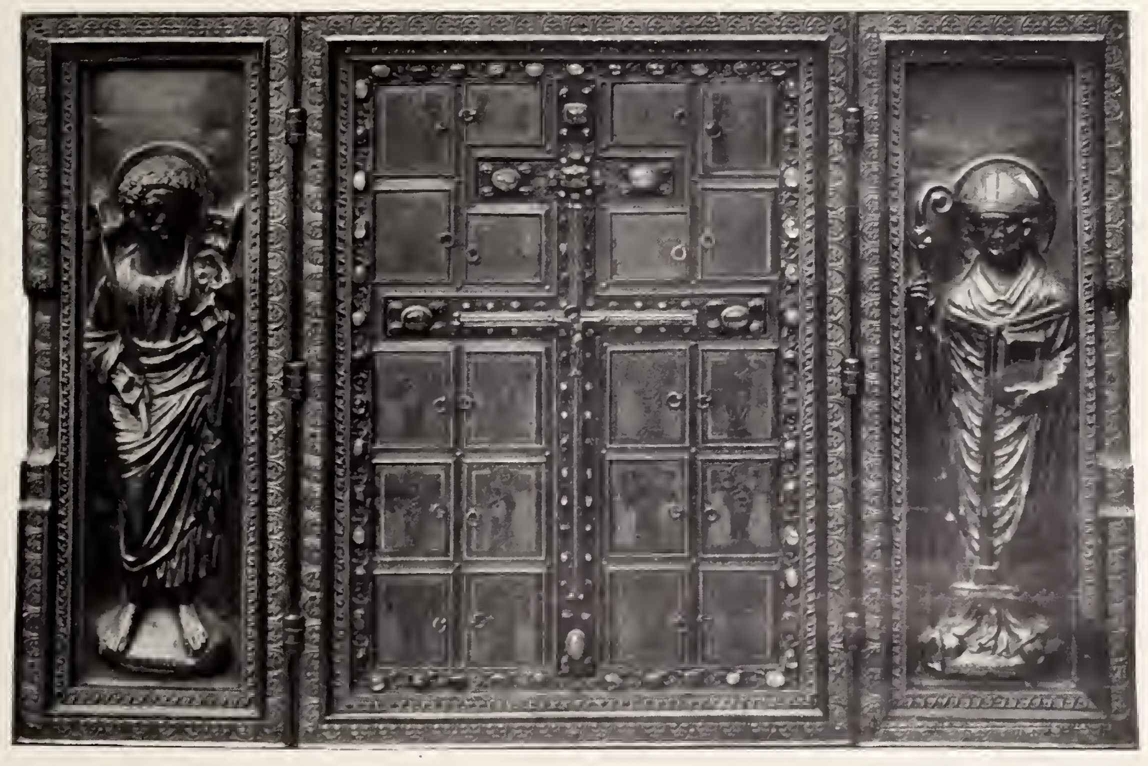
Abb. 8, Text S. 157 u. 158

Fläche ein mit Filigran zwischen zahlreichen Glasflüssen und Edelsteinen besetzter Steg, ein ebensolcher Steg läuft die Seiten des Giebels entlang, die gestanzte Schräge leitet zum innern Feld über, in das wiederum eine Glasscheibe eingesetzt ist. Während diese auf der einen Seite viereckig ist und die ganze Fläche ausfüllt, ist sie auf der andern ein sich nach unten verjüngendes Trapez, das als Türchen geöffnet werden kann. Der dadurch ausgesparte Raum der Felder ist mit Filigran und Edelsteinen geschmückt. Alle Bänder sind mit gewundenen Drähten umsäumt. Im Giebelfelde ist eine herrliche getriebene Halbfigur eines Engels mit ausgebreiteten Flügeln und Händen angebracht, der voll Bewunderung nach unten schaut. Um den Hals seines Gewandes schlingt sich ein mit Steinen besetzter und ornamentierter Saum. Der Schrein ruht auf vier derben Füßen, er mißt in der Länge 0,54 m, in der Höhe ohne Füße und Kamm 0,21 m. Das Metall ist vergoldetes Kupfer.

Von dem zweiflügeligen Kreuzreliquiar der Pfarrkirche Mettlach an der Saar geben wir zwei Abbildungen (Nr. 9 u. 10), welche die geöffnete Innenseite und die geschlossene Vorderseite darstellen. In ihrer Art ist die Reliquientafel nahe verwandt dem berühmten Kreuzreliquiar in St. Matthias bei Trier, wenngleich letzteres ungleich prächtiger und kostbarer ist. Fassen wir zunächst die Innenansicht ins Auge, so haben Mittelstück und Flügel dieselbe Umrahmung, einen gestanzten Steg, dessen Muster dem gestanzten Band des Schreines von Sayn gleich ist, eine glatte Schräge und ein wunderschönes Filigranband, in dem Blümchen und spindelförmig gerollte Spiralen abwechseln. Die Füllung des Mittelstücks hat außerdem noch einen mit Edelsteinen verzierten Filigranrand, dessen Motive zwar die gleichen, aber viel üppiger entwickelt sind. In der Mitte der Felder ruht das Reliquienkreuz, überaus prächtig mit Filigran und Steinen geschmückt. Eine Reliquie enthält es nicht mehr, infolgedessen wurde später die Rinne, die zu ihrer Aufnahme diente, mit einem Stabkreuz verdeckt, an dem ein kleiner gotischer Christuskörper hängt. Das Kreuz, welches aus vergoldetem Silber besteht, kann herausgenommen werden und zeigt auf der Rückseite einen sehr geschmackvollen Rand aus Filigran. Um das Kreuz herum gruppieren sich 20 Türchen mit Ringen zum öffnen. Sie verschließen ebensoviele Reliquienkästchen. Auf diesen Türchen heben sich von blauem Emailhintergrunde auf Kupfer gravierte, vergoldete Figuren ab, welche mit Namensbeischrift versehen sind. Die kleinen Flügel über dem oberen Kreuzbalken zeigen die Personifikatio-

nen von Sonne und Mond, jene ein Jüngling, in den Händen eine Flammengarbe, dieser eine Frau, die in bedeckter Rechten die Mondsichel hält, mit der Linken das Gesicht verhüllt. Die Heiligen daneben sind als S. Maria, mit Krone und erhobenen Händen, und als S. Agatha, mit Palme und Buch, bezeichnet. Zwischen den beiden Kreuzbalken zwei auf einem Knie knieende Engel, welche Rauchfässer schwingen. Daneben S. Johs Bapt einen mit dem Lamm Gottes bezeichneten Diskus haltend, auf der anderen Seite S. Dioniius Epc im Meßgewand mit Mitra und Stab. Es folgen dann die zwölf Apostel: S. Andreas mit Stabkreuz, S. Petr9 mit Kreuz und Schlüssel, S. Paul9 mit Schwert, S. Bartholome9 mit Messer, S. Mathias mit Buch und Beil, S. Jacob9 (d. Ä.) mit Schwert, S. Phillipp9 mit Stabkreuz, S. Johs mit Kelch, S. Simon mit Buch, S. Thomas mit Schwert, S. Jacob9 (d. J.) mit Keule, S. Judas mit einer offenen Rolle, auf die er mit dem Finger deutet. Auf den beiden Flügeln sind die prächtigen getriebenen Reliefstatuen des hl. Petrus und des hl. Lutwinus angebracht, mit den gravierten Überschriften + Scs. Petr.9 Apls. und + Scs. Lutwin.

Auf der Außenseite der Flügel, der geschlossenen Vorderseite, ist oben die Verkündigung der Geburt Christi eingraviert. Das Spruchband des Engels trägt die Worte: »Ava Maria gra plena Dns tecu.« Zur Muttergottes schwebt der heilige Geist nieder. Unten erblickt man die Anbetung der drei Weisen. Das Zentrum der Rückseite nimmt innerhalb eines über Eck gestellten Quadrats Christus auf dem Throne ein. Seine Füße ruhen auf dem Himmelsbogen. Unter dem Bogen sind zwei kleine Figuren als + Benedict9 custos und + Wilhelm9 cler. bezeichnet. Sie reichen gemeinsam dem Heiland ein Doppelkreuz dar und sind dadurch als Stifter des Reliquiars bezeugt. In den vier Ecken der Felder die Evangelistensymbole. Zwei interessante Streifen schließen oben und unten das Feld ab. Im oberen Streifen sieht man zunächst einen »Focold9 Abbs«, er hält in den Händen in einem Mauerring ein Haus, welches in der Unterschrift »+ Losma« (Losheim) genannt ist, neben ihm Rutwic9 Abs, in der Unterschrift mit dem Titel + Restaurator loci. Es folgen zwei Bischöfe, + Rupert9 Epc mit dem Modell einer romanischen Kirche (wohl der Bischof Ruotbertus von Trier, (931—956) und Ekbert9 Epc von Trier, (977—993), endlich ein Abt + Johs Abas, der mit einem Kleriker ebenfalls eine Stadtmauer mit Tor und in derselben ein Haus hält, zum Zeichen, daß er das Kloster dotiert hat. Ähnliche Zuwendungen durch Eheleute sind im unteren Streifen dargestellt. Da bringt + Gerwin' et



PFARRKIRCHE ZU METTLACH — KREUZRELIQUIAR, GEÖFFNETE INNENSEITE

Abb. 9, Text S. 158 u. 159

Cunza + Obeliiga (Ebelingen) dar, · + Stephan9 · und Bernowida stiften + Udera (Oudern), + Udo Comes · und Matgunt · schenken Gedsceit und Walamunsī (Walmünster), + Folmar9 et Berta endlich + Rodena (Roden). Das Reliquiar stammt aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts. Material vergoldetes Kupfer.

Die Abbildung Nr. 6 (S. 157) vergegenwärtigt eine Statuette des hl. Wendalinus aus der Pfarrkirche St. Wendel. Dieselbe steht heute ziemlich unbeachtet auf dem Sarkophag mit den Reliquien des Heiligen hinter dem Hochaltar. Ursprünglich soll dieselbe mit noch zwei in der Pfarrkirche vorhandenen, Leuchter tragenden Engeln zur Verzierung einer Kommunionbank gedient haben, wozu auch der Fuß der Statue recht gut paßt. Die etwas derbe Figur ist in Gelbguß ausgeführt, Haar und Bart sind nachziseliert. Sie ist bekleidet mit Untergewand, ärmellosem Mantel, Stiefeln und Schlapphut. In der rechten Hand hielt sie früher eine Schaufel, die linke hält einen Rosenkranz. Zwei Löcher an der linken Seite deuten darauf hin, daß hier noch etwas befestigt war, vielleicht eine Tasche. Drei Schweinchen umgeben den Heiligen. 15 Jahrhundert. Die Statuette ist ohne den Untersatz 37 cm hoch.



METTLACH KREUZRELIQUIAR, GESCHLOSSEN
Abb. 10, Text S. 159

ROMANISCHE MALEREIEN IN PRÜFENING

Literarische und ikonographische Notizen

Von Dr. J. A. ENDRES

Wer sich mit der Eisenbahn von Augsburg oder Nürnberg her Regensburg nähert, sieht bald nach dem Überschreiten der Donaubrücke an der Senkung eines südöstlich der Donau gelegenen Hügels zwei altertümliche Türme mitten aus dem Laubdach von Bäumen emporragen. Sie bezeichnen eine heilige Stätte. Noch ehe die Türme ihre metallenen Herolde in die Lüfte hoben, soll dort, so geht eine uralte Sage, wunderbares Glockengeläute vernommen worden sein. Zeuge dessen sei auch Bambergs großer Bischof St. Otto gewesen, da er gelegentlich eines zu Regensburg versammelten Hoftags fernab vom Getümmel der Stadt an eben jener Stelle der Ruhe pflegte. Zugleich sei es ihm wie vormals dem Erzvater Jakob vorgekommen, als ob daselbst die Engel des Himmels auf einer Leiter auf- und niedersteigen. Das sei Anlaß zur Gründung des Klosters Prüfening gewesen.

In der Tat stiftete Otto von Bamberg im Jahre 1109 zu Ehren des hl. Georg das Kloster Prüfening und besiedelte es mit Mönchen aus der blühenden Pflanzschule erneuerten benediktinischen Lebens Hirsau. In wenigen Dezennien rastloser Tätigkeit ist hier der ganze Bestand der kleinen geistlichen Monarchie einer Abtei wie aus dem Boden gewachsen mit Kirche und Kloster und zahlreichen Kapellen, mit Hospital und Wirtschaftsräumen etc. Jetzt nach acht Jahrhunderten blieb von alle der Arbeit der Vorzeit an Ort und Stelle nur wenig mehr übrig. Unter dem wenigen aber nimmt die Kirche, das alte Wahrzeichen für die ehemalige Bestimmung des Ortes, die erste Stelle ein. Vor ihren geheiligten Mauern hat die Macht der Zerstörung die Waffen gesenkt und so einem späteren Geschlechte die Möglichkeit gegeben, durch verständnisvolles Erhalten das Unrecht zu sühnen, das eine nicht ferne Vergangenheit durch planloses Vernichten ausgeübt.

Durch eine zweifach abgestufte anspruchslose Pforte treten wir in das Innere der ehedem flachgedeckten dreischiffigen Pfeiler-Basilika. Sie kann die Schule der Hirsauer nicht verleugnen, die mit diesem Bau erstmals im Boden Bayerns Wurzeln faßte, und bekundet in mehreren Eigentümlichkeiten einen Fortschritt über die bisher in der Donaugegend geübte Bauweise hinaus. An die Hirsauer erinnern das Querschiff im Osten, die Ver-

längerung der Seitenschiffe über das Querschiff hinaus, die Gewölbe in den Chorpartien, das Fehlen der Krypta. Zum ersten Male wird hier der glückliche Versuch gemacht, dem wir alsbald in Biburg und Windberg begegnen, Hauptchor und Nebenchöre durch Arkadenbögen und fensterartige Öffnungen in engere Verbindung und Fühlung zu bringen.[1])

In Schiff und Querschiff der Kirche hat die spätere Zeit gar manches geändert. Aber stellen wir uns in das Quadrat des Chores, und wie mit einem Schlage sind wir in die Ursprünglichkeit einer fernen, fremden Zeit versetzt. An den Wänden, an der Decke umgibt uns eine Formen- und Farbenwelt, daß wir uns die Frage stellen, ob hier der Wandel der Jahrhunderte stillegestanden, oder ob es irgend einer Macht gelungen sei, ein schlummerndes Leben zu neuem Dasein zu wecken.

Den restaurierten romanischen Wand- und Deckenmalereien von Prüfening sollen die nachfolgenden Zeilen gewidmet sein (Abb. S. 163—169).

Es war längst kein Geheimnis, daß die Klosterkirche und die neben ihr allein noch bestehende St. Andreaskirche in Prüfening ehemals durch Wandmalereien sich auszeichneten. In der Mitte der neunziger Jahre nun trat der damalige k. Bauamtmann Phil. Kremer in Regensburg dem Gedanken einer Restauration der Bilder näher. Von 1897 wurde sie tatsächlich ausgeführt unter Oberaufsicht und Leitung der Konservatoren am K. Bayer. Generalkonservatorium in München, Dr. Georg Hager und Professor Georg Haggenmüller.

Die Restauration erstreckt sich einstweilen auf das dem Hauptaltarraum unmittelbar vorgelagerte Quadrat des Chores. Die beiden seitlichen Wandflächen und der sich darüber wölbende Plafond, die seitlichen Pilaster, welche den Raum nach Osten und Westen begrenzen, mit den Gewölbegurten, die Umrahmungen der Bögen, welche die Seiten nach den Nebenchören hin durchbrechen, sind in ihrer ganzen figürlichen und ornamentalen Ausstattung wiedererstanden. Es ist ein unvergleichlicher Anblick, den dieser Raum jetzt gewährt. Wir sind nur zu sehr gewohnt, die romanischen Kirchen in der Öde und dem Zustand der Plünderung und Verwüstung zu schauen, in dem sie uns die nähere Vergangenheit überliefert hat. Hier fühlen wir uns in die Glanzzeit des romanischen Stiles zurückversetzt. Hier lernen wir verstehen, daß seine großen Mauerflächen nicht für die Öde und Leere gedacht waren, in der sie uns meist entgegentreten. Hier gewinnen die architektonischen Glieder auf einmal durch den Pinsel des Malers eine Mannigfaltigkeit und ein Leben, die sie infolge der Einfachheit ihrer Formen nicht entfernt zu erzielen vermöchten.

Trotz aller Freude an Farben, Ornamenten, Figuren scheint der Maler sich doch zum obersten Gesetze gemacht zu haben, zuerst den Architekten zu seinem Rechte kommen zu lassen. Mit welcher Liebe und Hingabe belebt und betont er zum Beispiel die Partie der gekuppelten Fenster mit den darüber geschlagenen Blendbögen. Bis zu den plastischen Kämpfern führt er ein weckenförmiges, durch schräg anlaufende Streifen geteiltes Ornament in die Höhe, um die Stirnseite des Blendbogens legt er ein breites ornamentales Band. Es verschlägt ihm nichts, daß er dadurch in die darüber angeordnete Bildfläche gerät. Hier trägt er dem Vorrecht des Architekten durch einen trotz seiner Einfachheit genialen Zug Rechnung, indem er die Figur über dem Bogen auf dessen Scheitel knieen läßt, um so gleichen Abstand und Höhe in seiner Figurenreihe zu wahren.

Dem dekorativen Bedürfnis des Künstlers entspricht ein reiches Repertoire dekorativer Formen von Marmorierungen (bohnenförmiges Muster), von quadratischen, kreis- und weckenförmigen Ornamenten, prächtigen Mäandern etc., eine wahre Musterkarte für den modernen Dekorateur romanischen Stiles, den seine Phantasie im Stiche lassen sollte.

Der erste und bleibende Eindruck, den der figurale Teil der Malerei macht, ist der des Feierlichen. Majestätisch thront in der Bogenmulde der Decke auf reichverziertem Stuhle die königliche Frauengestalt mit dem tiefernsten, fast melancholischen Gesichtszuge. Über das weiße Untergewand ist ein faltenreiches weitärmeliges und breitsäumiges rosafarbiges Obergewand gelegt. Ein Mantelstück fällt in ruhigem Faltenwurf über die linke Schulter der bekrönten Gestalt, welche in den symmetrisch seitlich gekehrten Händen Fahne und Erdscheibe hält (Abb. S. 163).

An die bandförmigen konzentrischen Kreise der Einfassung dieses Bildes schließen sich nach den Bogenzwickeln hin die vier Evangelistenzeichen an, welche über einer zinnengekrönten Architektur aufsteigen.

Die beiden Seitenwände werden nach abwärts durch vier Bildflächen horizontal gegliedert (Abb. S. 164 u. 165). So ergibt sich Raum für drei Reihen von Heiligen, je fünf, sieben, vier auf jeder Seite, denen sich nach unten in dem Zwischenraum zwischen Arka-

[1]) Vgl. B. Riehl, Denkmale frühmittelalterlicher Baukunst, München u. Leipzig 1888, S. 75 ff.

den- und Fensterbogen je eine nicht nimbierte Herrscher- und Bischofsfigur anschließt (vgl. S. 167 u. 169). Die Heiligen der zwei obersten Reihen beobachten fast ganz frontale Haltung. In der dritten Reihe nach unten macht sich eine mehr seitliche, nach Osten gerichtete Wendung und gleichzeitig etwas mehr Leben bemerkbar. Die stärkste Wendung nach der Seite (Osten) gab der Maler den untersten Einzelfiguren. Sie stehen in einer Haltung, wie sie Stifter oder Voventen einzunehmen pflegen, etwas nach vorwärts geneigt. Selbst in der Stellung der Beine ist das Ringen des Künstlers nach lebensvollerer Haltung und Bewegung bemerkbar, zugleich aber auch die Schranken, die seinem Kunstvermögen gesetzt sind.

Zu den figürlichen Darstellungen zählen noch die Brustbilder von Engeln am Gurtbogen gegen den Altarraum zu, sowie die Dextera Domini, die drei göttlichen (Fides, Spes, Charitas) und drei monastische Tugenden (Continentia, Mansuetudo, Castitas) auf dem Gurtbogen gegen das Schiff der Kirche zu.

Aus welcher Zeit stammen die Malereien? Im Umkreise von Regensburg haben sich nur mehr wenige Reste von Gemälden aus der romanischen Periode erhalten, welche zum Vergleich herangezogen werden könnten. Gewisse verwandtschaftliche Beziehungen bestehen nun unleugbar zwischen den Prüfeninger Bildern und den Darstellungen der Allerheiligenkapelle im Domkreuzgang zu Regensburg. Die Allerheiligenkapelle wurde als Mausoleum Bischof Hartwichs II. von Regensburg (1155—1164) erbaut. Genauere Anhaltspunkte für die auf stilkritische Merkmale gestützte Datierung der Prüfeninger Bilder ergeben sich vielleicht aus der Vergleichung der Miniaturmalerei mit den Wandbildern. Nur ein durch das eingehendste Detailstudium geübtes Auge vermag hier die sicheren Anhaltspunkte zu einer genaueren Datierung zu finden. Indes außer den stilkritischen Merkmalen bestehen noch andere in den Bildern selbst gelegene Anhaltspunkte der Datierung. Namentlich kommen uns auch einige literarische Nachrichten in erwünschter Weise zu Hilfe.

Aus dem Kreise der übrigen Darstellungen treten die beiden Einzelfiguren zwischen dem Arkaden- und Fensterbogen, ein Bischof und ein Herrscher, in bestimmter Weise heraus. Wie sie nicht in der Reihe der Heiligen stehen, so sind sie auch nicht als solche gekennzeichnet. Alle anderen Figuren tragen den Nimbus. Ihnen fehlt er. Die Haltung der Hände ist, wie bemerkt, die von Dedikanten, von Stiftern. Nun kann aber unter dem Bischof niemand anderer gedacht werden als der Stifter des Klosters, der hl. Otto von Bamberg. Weder ein Regensburger, noch ein anderer Bischof Bambergs, wohin Prüfening ehemals gehörte, hatte im 12. Jahrhundert so nahe Beziehungen zu Prüfening, daß sein Bild an diesem Platze und mit dieser Geste gerechtfertigt wäre. Daraus läßt sich folgender Schluß ableiten. Da Bischof Otto im Jahre 1189 kanonisiert wurde, auf jenem Bilde aber noch ohne Nimbus erscheint, so müssen die Malereien vor diesem Zeitpunkte entstanden sein.

Die Richtigkeit dieser Annahme vorausgesetzt, können wir vielleicht den Ursprung der Bilder noch etwas hinaufrücken. Täusche ich mich nicht, so findet gerade diese Darstellung des Bischofs Otto von Bamberg eine urkundliche Bestätigung in Ebbos Leben des hl. Otto oder vielmehr in dem daran angefügten Wunder- und Kanonisationsberichte. Hier ist davon die Rede, daß der auch sonst bekannte Almosenier oder Spitalmeister von Prüfening namens Heinrich durch eine Krankheit (gutta) verhindert war, dort am Jahrtage des Stifters am Klostereingang (in atrio claustrali) gewohnte Almosen mit dem übrigen Konvente auszuteilen

Vor Betrübnis hierüber wußte er nicht, was er tun sollte. Da kam ihm die Türe (janua) in den Sinn, an der das gemalte Porträt des hl. Otto zu sehen war, als passender Ort, sich auszuweinen.[1]) Welche Türe ist hier gemeint? Nicht das atrium claustrale. Denn die Krankheit verbot ihm ja dahin zu gehen und das Almosen eigenhändig zu spenden. Das wäre auch kaum der geeignete Platz gewesen, sich auszuweinen. Ganz anders, wenn wir an den Eingang zur Abteikirche denken. Gerade an ihm nun, d. h. an der Bogenöffnung vom Kloster her zum Hauptchore ist tatsächlich jenes Ottobild angebracht. Hier in der Kirche war in der Tat ein passenderer Platz für ihn, um seinem Schmerze Raum zu geben. Eine Stütze findet diese Deutung in der bei den Kluniazensern und somit auch bei den Hirsauern üblichen Klosteranlage, die sich in Prüfening genau nachweisen läßt. Darnach befand sich die cella eleemosynarum,

[1]) Moerore ergo deficiens, quid ageret aestuabat. Janua igitur ad negotium flendi interim ei opportuna suggerebatur, in qua beati Ottonis depicta similitudo videbatur. Act. Boll. Jul. I, 450 E; MG. SS. XII, 912. Joh. Looshorn, Die Gesch. d. Bistums Bamberg, München 1888, 2, 338 nimmt das suggerere wörtlich und übersetzt etwas abenteuerlich: »Zum Weinen ward ihm unterdessen eine geeignete Türe herbeigeschafft, auf welcher Ottos Bildnis gemalt war.«



PRÜFENING, DECKENGEMÄLDE DES CHORQUADRATS — DIE IMMERWÄHRENDE JUNGFRAU MARIA

Text S. 161, 162 und 166

wie wir bereits aus der typischen Bauordnung für das kluniazensische Kloster Farfa aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts ersehen, am Eingang zum Kloster. Hiermit stimmt unser Bericht, welcher von der Verteilung des Almosens in atrio claustrali spricht. Als janua ecclesiae dagegen wird »der von den Mönchen meist benützte Eingang des Münsters«, die Südtüre der Kirche, bezeichnet.[1])

Jener Vorgang muß nun bereits vor Ende der siebziger Jahre gespielt haben, denn er wird als den Kanonisationsverhandlungen vorausgehend dargestellt, die an dem bezeichneten Zeitpunkte ungefähr eingeleitet wurden. Noch weiter rückwärts führt uns eine Notiz des 1170 ungefähr und zwar im Greisenalter verstorbenen Prüfeninger Mönchs Boto, welcher in einem Zusatze zu den Miracula s. Mariae von dem Almosenier Heinrich, der ein älterer Zeitgenosse von ihm war, als bereits dahingeschieden redet.[2]) Damit schränkt sich der Spielraum für den möglichen Ursprung der Bilder mehr und mehr auf die Regierung der ersten Äbte Prüfenings, Erminold († 1114, 1117—1121) und Erbo I. (1121—1162) ein. Unter dem ersteren konnte indes, wenn auch bereits 1119 die Einweihung der Kirche berichtet wird, nur der Rohbau und auch dieser nur der Hauptsache nach und die notwendigste Ausstattung des Gotteshauses hergestellt worden sein. Denn noch 1125 ist eine Bautätigkeit am Querschiff beglaubigt.[3]) So hat aller Wahrscheinlichkeit nach die Ausmalung der Abteikirche erst unter dem zweiten Abt Erbo I. begonnen. Unter seiner langen Regierung entfaltete sich die junge Klostergemeinschaft zu ihrer ersten und später nie mehr erreichten Blüte. Die

[1]) Vgl. G. Hager, Zur Gesch. der abendländischen Klosteranlage in Schnütgens Zeitschr. f. chr. Kunst, 14 (1901), 167 ff.

[2]) Vgl. Lib. de miraculis s. Dei genitricis Mariae, ed. Pez, Wien 1731, c. 37, p. 404, und meine Abhandlung über »Boto von Prüfening und seine schriftstellerische Tätigkeit«. Neues Archiv 30 (1905), 619 ff.

[3]) Mon Boic. XIII, n. 37 p. 27.



PRÜFENING MALEREIEN DER NORDWAND

Text S. 161

Kirche und das Kloster mit seinen verschiedenen Nebenräumen gingen der Vollendung entgegen. Zahlreiche Abschreiber und mehrere Verfasser von Büchern legten den Grund zu einer der größten Bibliotheken im Umkreise der Donauklöster. In der Vorrede zu einem herrlichen Glossarium (clm 13 002), das unter Erbo erstand, ist das Leben der Mönche in der anziehendsten Weise geschildert: »Die einen widmeten sich der Betrachtung, andere den Studien, andere verschiedenen Künsten, wieder andere dienten mit Nutzen der äußeren Verwaltung.«[1]) Wie in diesem Glossarium »verschiedene Künste« ausdrücklich erwähnt sind, so liegt in seiner herrlichen Ausstattung selbst der deutlichste Beweis für das lebhafte Kunstbedürfnis und die verständnisvolle Kunstpflege der Prüfeninger Mönche. Eine bestimmte Notiz über die Maltätigkeit unter Erbos I. Regierung bietet der bereits angeführte Zusatz Botos von Prüfening zu den Mircula s. Mariæ, den eine Handschrift des niederösterreichischen Cistercienserklosters Heiligenkreuz überliefert.

Boto erzählt hier unter anderem einen seine Person betreffenden, ihm wunderbar erscheinenden Vorgang, welcher mit der Ausmalung der ehemals östlich an das Kapitel anstoßenden Marienkirche im Zusammenhang steht. Dieser Bau war zur Zeit jenes Vorgangs bereits in Benützung, denn es wurde das Marienoffizium in ihm gesungen. Zugleich erfahren wir aber auch, daß in jener Zeit gerade die Ausmalung des Inneren im

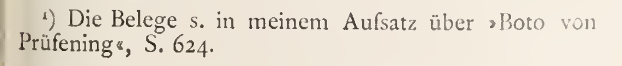
[1]) cf. MG. SS. XV, 2, 1076.

Werke war. Eingeweiht wurde die Marienkirche 1123. Die Ausmalung kann somit erst nach diesem Zeitpunkte stattgefunden haben, fällt also tatsächlich in die Regierungszeit Erbos I. Was den erzählten Vorgang selbst betrifft, so besteht er darin, daß Boto das Traumgesicht hatte, als wandle die heilige Jungfrau die Wände des ihr geweihten Heiligtums entlang, unterziehe die Malerei einer sorgfältigen Betrachtung und erstatte so der Klostergemeinde ihren lebhaften Dank für diesen herrlichen Erweis der Huldigung. Bei dieser Gelegenheit erfahren wir den Gegenstand der Bilder, nämlich Mariä Geburt und Verkündigung, die Menschwerdung Christi, Mariä Reinigung und Himmelfahrt. [1]) Es liegt kein Grund vor, in dem Traum Botos etwas Außerordentliches und Wunderbares zu sehen. Aber er ist ein Beweis, wie lebhaft sich die Mönche für die neuerstehenden Malereien interessierten, so daß selbst der Bruder in der Krankenzelle von ihnen träumte.

PRÜFENING — MALEREIEN DER SÜDWAND

Text S. 161

Alle verfolgbaren geschichtlichen Spuren für den Ursprung der Prüfeninger Bilder weisen so auf die Zeit Erbos I. hin. In vollständiger Übereinstimmung hiermit steht die Prüfeninger Klostertradition, als deren Zeuge einer der letzten Mönche des Klosters, der verdiente Historiker Joh. Ev. Kaindl, sagt: »Diese Kirche (die Abteikirche) wurde glaublich unter dem heiligen Abt Erbo I. zum ersten Male aus-



[1]) Die Belege s. in meinem Aufsatz über »Boto von Prüfening«, S. 624.

gemalt. Dies geschah zum zweiten Male unter dem Abte Otto durch den im Dorf Großprüfening angesessenen Maler Otto Gebhard. Gewölbt ward sie unter Abt Johann Stadler Anfang des 17. Jahrhunderts; denn bis dahin war die Decke nur gemaltes Getäfel.«[1])

Interessant ist hier die Notiz über das gemalte Getäfel der Kirche. Nicht unwahrscheinlich stammte dasselbe noch aus dem Jahrhundert der Erbauung der Kirche. Wie reich und sinnig diese gemalten flachen Decken in jener Zeit oft ausgestattet waren, zeigen noch vorhandene Beispiele, aber auch Abschriften von Bildlegenden.[2]) Die gemalte Decke mußte weichen, als Abt Johann V. Stadler (1606—1619) die ehrwürdige Basilika nicht ohne empfindliche ästhetische Verluste dem Geschmacke der Neuzeit anzupassen versuchte und der Kirche ein Gewölbe gab. Unter der zweiten Bemalung während der Regierung des Abtes Otto Kraft (1693—1729) können nur die jetzt noch vorhandenen unbedeutenden Bilder an jenem Gewölbe verstanden werden.

Es war oben vom Gesamteindruck die Rede, welchen die Gemälde hervorrufen. Versuchen wir es nun, auf ihren beabsichtigten Inhalt einzugehen. Das romanische Zeitalter, insbesondere das geistig hochstehende und poetisch veranlagte 12. Jahrhundert liebte es, der Kunst in großen Ideen große und oft schwierige Aufgaben zu stellen. Den Chor der Klosterkirche von Benediktbeuren zierte im 12. Jahrhundert ein groß angelegtes figurenreiches Bild der Himmelfahrt Christi.[3]) Ein einziger großer Gedanke, der zeitliche Ablauf der Erlösungsgeschichte bis zur Heimkehr ins himmlische Jerusalem, war der Gegenstand der Plafondmalerei aus dem 12. Jahrhundert zu St. Emmeram in Regensburg. Zahlreiche erhaltene Inschriften aus der Kirche St. Ulrich zu Augsburg beweisen, welche Fülle von Gedanken daselbst den sinnenden Betrachter an Wand- und Glasgemälden, an Geweben etc. fesselten.[4]) Auch die Figuren im Chore von Prüfening stehen im Dienste einer einheitlichen Idee. Zwar fehlt gerade der maßgebende Teil des Bilderzyklus, das Hauptgemälde in der Apsis. Sie hatte unter dem genannten Abte Johann Stadler einem Neubau weichen müssen, welcher durch drei große Fenster dem Presbyterium Licht zuzuführen bestimmt war. Wir können aus den vorhandenen Bildern ungefähr erschließen, was die abgetragene Koncha der Apsis enthielt. Es war wahrscheinlich Christus in der Gloria. Die Apostel werden sich um ihn gereiht haben, vielleicht war auch dem Patron der Kirche, dem hl. Georg, eine Stelle in der Rundung der Apsis zugewiesen. Auf die Anwesenheit der Apostel läßt uns der noch erhaltene Text in den Händen der obersten Figurenreihe der Evangelienseite schließen: Te prophetarum laudabilis numerus. Den Propheten — es sind noch zwei erkenntlich mit dem Namen (Zach[arias], Daniel) bezeichnet — geht nämlich im ambrosianischen Hymnus, woraus jener Vers genommen ist, der Chor der Apostel voraus (Te gloriosus apostolorum chorus).

Den Propheten gegenüber reihen sich auf der Südwand des Chores in zwei Stufen je fünf und sieben Martyrer auf mit dem vor den Reihen hinlaufenden, von den einzelnen Heiligen gehaltenen Inschriftbande: Te martyrum candidatus laudat exercitus. Die Reihe unter den Propheten führt abwechselnd je einen Bischof und einen Laien, sieben im ganzen, wie auf der entsprechenden Stufe der Südseite, auf. Es sind die Bekenner (Confessores), die Repräsentanten des Weltklerus und der Laien. Wir gehen wohl nicht irre in der Annahme, daß das von den Restaurateuren nicht mehr zu entziffernde Schriftband die Inschrift trug: Te per orbem terrarum sancta confitetur ecclesia oder die andere Version, welche der Antiphon zum Benediktus aus dem Allerheiligenfeste entnommen ist: Te omnes sancti et electi voce confitentur unanimes.[5])

---

[1]) Manuskript der Mettner Klosterbibl., Prüfeninger Mans. 950, § 108.

[2]) Vgl. F. X. Kraus, Gesch. der christl. Kunst, Freiburg 1897, 2, 243, und meine Abhandlung über »Romanische Deckenmalereien und ihre Tituli zu St. Emmeram in Regensburg« in Schnütgens Zeitschr. f. christl. Kunst, 15 (1902), 206 ff.

[3]) Meichelbeck, Chronicon Benedictoburanum, Aug. Vind. 1753, I, 97. Vgl. Sighart, Gesch. d. bildenden Künste in Bayern, München 1862, I, 130.

[4]) Wittwer, Catal. abbatum monast. SS. Udalrici et Afrae in Steichele, Arhiv f. d. Gesch. d. Bist. Augsburg, Augsburg 1859, 3, 10 ff.; Sighart a. a. O., 201 ff.; Endres, Die Kirche d. hh. Ulrich u. Afra zu Augsburg in d. Zeitschr. d. hist. Ver. f. Schwaben, 22 (1896).

[5]) Daß unter der Bekennerreihe ursprünglich, wie jetzt im restaurierten Zustand, »miserere nobis« gestanden sein soll, halte ich für unmöglich. Denn es ergibt unter keiner Beziehung einen verständlichen Sinn. — Ich vermute, daß in der Prüfeninger Bibliothek ursprünglich eine Abschrift der Bildertituli der Kirche vorhanden war. Der Bibliothekskatalog von Prüfening in Clm 14397 s. 14 (ehem. Emmer. E 20) hat nämlich fol. 12 a den Eintrag: Item versus picturarum (vgl. Manitius, Ungedruckte Bibliothekskataloge im Centralblatt f. Bibliothekswesen 20 (1903) 114 Nr. 299). Das betreffende Buch (ysagoge Porphirii) war im 12. Jahrhundert in Prüfening bereits vorhanden (vgl. Becker, Catalogi bibliothecarum antiqui, Bonn 1885, 215, Nr. 177), wird aber jetzt wahrscheinlich nicht mehr ausfindig gemacht werden können. Nach München scheint es nicht gekommen zu sein.

Ohne Schriftband sind geblieben die Heiligen der dritten Reihe nach unten, auf der Evangelienseite vier Mönche, als Vertreter des kontemplativen Lebens mit Büchern ausgezeichnet, auf der Epistelseite vier Einsiedler, durch Krückenstöcke charakterisiert. Bezeichnenderweise schloß der Chor von Prüfening, wenn wir von dem Plafondbild absehen, wie es von Benediktbeuren auch Sighart[1]) bemerkt, nur Darstellungen heiliger Männer in sich.



PRÜFENING — DER HL. OTTO VON BAMBERG

Text S. 162, 168 u. 169

Welches ist nun der einheitliche Gedanke, den dieser bedeutende Gemäldezyklus zum Ausdruck bringt? Er kann keinen Augenblick zweifelhaft sein, wenn wir nur auch das Plafondbild mit in Rechnung bringen (Abb. S. 163). Diese großartige, künstlerisch vollendete Gestalt von 5 m Höhe mit den ernsten, herben, fast männlichen Zügen, einer Kreuzesfahne in der Rechten, einer Scheibe in der Linken war zunächst für die Menschen des 19. Jahrhunderts eine fremdartige Erscheinung. Einige Indizien, wie die Kreuzesfahne, verleiteten zu der Vermutung, daß man es mit einem Salvator mundi zu tun habe, der hier, wie mehrfach in alter Zeit, jugendlich und unbärtig dargestellt sei. Doch davon kann keine Rede sein. Alle zweifelnden Bedenken müssen endgültig verstummen gegenüber dem authentischen Kommentar des Bildes, welcher in Form einer Inschrift in weitem Kreise sich um dasselbe zieht und folgendermaßen lautet:

Virtutum gemmis prelucens virgo perennis Sponsi juncta thoro sponso conregnat in evo. (Die immerwährende Jungfrau, voranleuchtend mit den Edelsteinen ihrer Tugenden, auf bräutlichem Lager geeint, regiert mit dem Bräutigam in Ewigkeit.)

Das Bild hat also die immerwährende Jungfrau Maria zum Gegenstand, welche allen Heiligen voranleuchtet durch ihre Tugenden. Es schließt sich mit den übrigen Darstellungen, die noch vorhanden sind und die wir infolge des Abbruchs der alten Apsis vermissen, zusammen zu einer erhabenen Wiedergabe des Festgedankens von »Allerheiligen.« Diese einheitliche Idee des Zyklus soll alsbald weiter verfolgt werden. Vorerst jedoch gilt es, noch kurz bei dem Plafondbilde zu verweilen, sofern die zweite Hälfte der Inschrift und die ganze Erscheinung des Bildes noch eine Erklärung erheischen.

Das Sponsi juncta thoro etc. gibt zu erkennen, daß Maria hier nicht nur nach ihrer persönlichen, sondern zugleich auch nach ihrer typisch-symbolischen Seite aufgefaßt und

[1]) A. a. O. S. 130.

dargestellt ist. Das will sagen, der Künstler denkt sie hier einmal als die Braut des Hohenliedes, er denkt sie dann als die Repräsentantin der mit Gott geeinigten Menschheit, der ecclesia triumphans. Das Hohelied genoß in der Zeit des beginnenden Minnegesangs eine solche Popularität in geistlichen und klösterlichen Kreisen, daß die Schottenmönche von St. Jakob zu Regensburg es wagen durften, seinen subtilen Inhalt, wie ihn die Zeit verstand, auf der berühmten Prunkpforte ihrer Kirche, einem mit unseren Gemälden gleichzeitigen Werke, aller Welt vor Augen zu stellen.[1]) Die Braut des Hohenliedes wurde auf Maria gedeutet, aber zugleich auf die ganze Menschheit. Aus dem Hohenliede wurde eine ganze Erlösungsgeschichte herausgelesen, sofern sie die allmähliche Vereinigung der Menschheit mit Gott ist. Ein Erklärer des Hohenliedes aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, Honorius Augustodunensis, hat in einer ernsteren und weniger frivolen Zeit, als es die unsrige ist, die natürliche Geschlechtsliebe zur Veranschaulichung der Erlösungsgeschichte benutzt, indem er fünf Stufen der Liebe unterscheidet visus, alloquium, contactus, osculum, factum (prophetisches Vorausschauen und Verkündigung des Erlösers, Inkarnation, Erlösung, Beseligung). Auf dem St. Jakobsportale sind die drei letzten Stufen in drei verschiedenen Szenen an der linken Portalseite ebenso naiv als realistisch zur Darstellung gebracht. Nur an das endgültige connubium der Menschheit mit Gott, an die selige Vereinigung im Jenseits erinnert in unserem Zusammenhang der Vers: Sponsi juncta thoro etc. Die königliche Braut mit dem Siegespanier des Kreuzes in der Rechten ist sonach nicht nur Maria, sondern auch die ecclesia triumphans, sofern in ihr der Typus der Braut des Hohenliedes sich vollendet. In dieser Gestalt ist die Idee von Allerheiligen gleichsam in eine Einheit zusammengeschlossen. Gleichzeitige Buchillustrationen des Hohenliedes zeigen die Braut des Hohenliedes fast identisch mit unserem Plafondbild. Die Übereinstimmung erstreckt sich auf die Kleidung, die Krone mit ihrem Haarschleier, die Haartracht, die Kreuzesfahne etc.

Die Idee des Bilderzyklus von Prüfening ist der Allerheiligenlitanei mit ihren rangweise fortschreitenden Anrufungen der Heiligen und dem Offizium des im Abendlande bereits in der Karolingerzeit gefeierten Allerheiligenfestes entnommen. Insbesondere kommen von letzterem Offizium die Responsorien zu den einzelnen Lektionen, sowie die Antiphonen zum Magnifikat und Benediktus in Betracht. Wenn der kirchliche Allerheiligengedanke sich auch auf die Engel erstreckt, so trägt dem unser Zyklus dadurch Rechnung, daß er sie in dem Gurtbogen gegen den Altar hin, sowie in den Zwickeln der Blendbögen über den gekuppelten Fensteröffnungen nach den Seitenchören hin aufführt.

Das genauere Kolorit, in welches speziell die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts den Allerheiligengedanken hüllte, verrät uns die Predigt De omnibus sanctis, welche Honorius Augustodunensis der vielbenützten Sammlung seines Speculum ecclesiae einverleibte. Wenn hier Maria als regina coelorum und domina mundi gefeiert wird, so sehen wir den Prediger des 12. Jahrhunderts mit dem gleichzeitigen Maler in Übereinstimmung, welcher sie mit der Königskrone und der Erdscheibe in der Hand darstellt. Nicht minder reichen sich Prediger und Maler die Hand in der symbolischen Auffassung Mariens als der gottesbräutlichen Kirche. Denn der Schlußpassus der genannten Allerheiligenpredigt klingt sehr genau an die Legende unseres Bildes an.[2])

Noch erübrigt den beiden Einzelfiguren, welche die Heiligenreihen nach unten auf beiden Seiten abschließen, selbst aber keinen Nimbus tragen, unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Sie verdienen ein Interesse und keineswegs das letzte. Der Bischof auf der Epistelseite ist mit Alba, Tunizella und einer rotbraunen, durch die Arme teilweise emporgezogenen Kasula bekleidet (Abb. S. 167). In dem linken Arm ist der Bischofsstab mit Knauf und einfacher Krümmung gelehnt. Über die Kasula legt sich das Pallium als ein runder, um die Schultern laufender Streifen, an dem vor der Brust und auf dem Rücken ein gleich breiter Streifen herabfällt. Von den herkömmlichen acht Kreuzen, je drei auf den herabfallenden Enden und zwei quer gestellten an den Brustseiten, sind sechs sichtbar. So besitzt hier das Pallium ganz dieselbe Form, welche Grisar in seiner Abhandlung »Das Römische Pallium und die ältesten liturgischen Schärpen«[3]) für den Anfang des 12. Jahrhunderts erstmals an einem Bilde des Papstes Klemens in der Unter-

[1]) Vgl. zu dem folgenden meine Schrift: »Das St. Jakobsportal in Regensburg in Honorius Augustodunensis«, Kempten 1903.

[2]) et cum idem rex gloriae admirabilis fieri in omnibus sanctis suis venerit atque de angelis et hominibus unam rempublicam fecerit, vos in hoc copulatione mereamini in clarissimo regni ejus palatio conregnare et in nuptiis Sponsi et Sponsae cum omnibus choris angelorum et sanctorum perenne alleluja decantare. Migne, Patr. lat. 172, 1022 B.

[3]) Festschrift z. elfhundertjährigen Jubiläum d. deutschen Campo santo in Rom, Freiburg 1897, 92.

kirche von S. Clemente in Rom nachweist. Nur läuft das Schulterband an dem Klemensbilde vor der Brust in einem Winkel zu, während das Prüfeninger Gemälde hier eine völlige Rundung zeigt. Dem Prüfeninger Maler war es offenbar sehr darum zu tun, dieses Insigne des Bischofs recht deutlich hervortreten zu lassen. Darum schlägt er das vorn herabfallende Band, das durch die Haltung der Kasula verdeckt würde, über die rechte Schulter des Bischofs, dem rückwärtigen Streifen aber gibt er eine Wendung, die ihn, die drei Kreuze auf ihm und das gefranste Ende genau sichtbar machen. Er bekundet hier die gleiche Sorgfalt für die Auszeichnung des Stifters, welche noch einen der letzten Prüfeninger beseelt, wenn er sagt: »In den Abbildungen S. Ottonis ist dessen Pallium nie zu vergessen«.[1]) Die Mitra des Bischofs stellt eine einfache, von vorn nach rückwärts etwas eingebogene Haube dar mit verziertem Rande, an dem rückwärts zwei schmale Bänder flattern. Der runde Kopf des Bischofs hat einen kleinen Mund, rundes breites Kinn, eine kurze regelmäßige Nase, er ist bartlos, das Haar ziemlich kurz geschoren. Es kann dieser Bischof niemand anderer sein, wie wir schon früher ausführten, als der hl. Otto von Bamberg, der Stifter von Prüfening. Und es dürfte kaum einem Zweifel unterliegen, daß wir in diesem Bilde eine Porträtdarstellung vor uns haben. Die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen, daß es noch zu Lebzeiten des Heiligen († 1139) hergestellt wurde, zum wenigsten kann es von einem Maler stammen, welcher Otto noch gesehen hatte. In diesem Zusammenhange verdient Erwähnung, daß in einer von Otto für Prüfening ausgestellten Kaufsurkunde unter den Zeugen ein Waltherus pictor steht.[2])


PRÜFENING — KAISER HEINRICH V.
Text S. 161 und unten

Wenn wir in dem Bischof der Prüfeninger Wandbilder einen der bedeutendsten Männer seiner Zeit, einen klugen und besonnenen geistlichen Reichsfürsten, einen unvergleichlichen kirchlichen Organisator begrüßen dürfen, wer wird der Träger der Königskrone sein, welcher ihm auf der bevorzugten Evangelienseite gegen-

[1]) J. Ev. Kaindl, Mettner Handschrift, Prüfeninger Mansarde 950, § 718.

[2]) Monum. Boica XIII. n. XI, p. 11. — In cod. lat. 14355 der Münchner Staatsbibliothek besitzen wir die Porträtdarstellung eines Zeitgenossen des hl. Otto, des Regensburger Bischofs Kuno († 1132). Eine Reproduktion hiervon in Lichtdruck gibt Rocholl, Rupert von Deutz, Gütersloh 1886, als Titelblatt dieser Monographie. Die Bilder Kunos und Ottos weisen die größte Übereinstimmung in den Paramenten auf.

übersteht? (Abb. S. 169.) Es ist nicht ausgeschlossen, daß irgendwo unter den Prüfeninger Literalien eine Notiz verborgen liegt, welche jene Frage in zweifelloser Weise löst. Einstweilen sind wir auf Vermutungen angewiesen. Aber der Kreis der letzteren schränkt sich, wie es scheint, alsbald auf einen engen Umfang zusammen. Wenn die Prüfeninger ihrem hl. Stifter einen Kaiser gegenüberstellten, so kann es offenbar nur ein solcher sein, dessen Bild als Pendant zum Stifterbilde irgendwie Sinn und Motivierung hat. Wir werden hierbei von vornherein nur an einen Zeitgenossen Ottos denken dürfen. Dann aber bleibt nur die Wahl zwischen Heinrich V. (1106—1125) und Lothar von Sachsen (1125—1137). Von keinem der beiden Kaiser sind engere Beziehungen zum Kloster Prüfening nachweisbar. So werden wir kaum irre gehen, wenn wir uns für Heinrich V. entscheiden. Unter seiner Regierung ist Prüfening 1109 gegründet worden. Sein Bild ist gleichsam eine monumentale Zeitangabe über die Stiftung des Klosters. Wie der Chronist schreibt: Anno igitur Domini MCVIIII, presidente universali ecclesie Papa Paschali, regnante Heinrico hujus nominis quinto construxit (Otto) etc.,[1]) wie in der Stiftungsurkunde für Prüfening der regierende Kaiser Heinrich genannt ist, so stellte der Maler dem Stifter des Klosters den zur Zeit der Stiftung regierenden Kaiser gegenüber, also Heinrich V.

Gegen diese Annahme erhebt sich aber ein schwerwiegendes Bedenken. Werden die der strengen Kluniazenser Richtung folgenden Prüfeninger Mönche dem Bilde jenes Kaisers im Hauptchore ihrer Kirche, dort, wo sie es täglich vor Augen hatten, eine Stelle verstattet haben, mit dem bei Lebzeiten, solange er dem Kirchenbanne unterlag, der persönliche Verkehr nicht gestattet war? Geradezu unmöglich muß es erscheinen, wenn wir im Leben Erminolds, des ersten Abtes von Prüfening, lesen, daß, als Heinrich V. einmal gelegentlich eines Hoftages zu Regensburg dem nahen Prüfening mit mehreren Großen des Reiches, darunter Bischof Otto von Bamberg und Hartwich von Regensburg, einen Besuch abstatten wollte, Abt Erminold die Pforte des Klosters verschlossen habe, dem Kaiser entgegengegangen sei und sich seinen Besuch unter einer höflichen Verbeugung verbeten habe mit dem Bemerken, daß es ihm und seinem Konvente nicht erlaubt sei, einen gebannten Fürsten zu empfangen.[2]) Allein diese Anekdote entspricht keinem tatsächlichen Vorgange. Sie scheitert schon daran, daß Heinrich V. zusammen mit Otto von Bamberg, welcher in der ganzen Erzählung eine nicht unwichtige Rolle spielt, erst nach dem Tode Erminolds in Prüfening anwesend sein konnte.[3]) Der übrig bleibende Niederschlag von Wahrheit wird wohl der sein, daß der strenge Erminold gegen den gebannten Kaiser gegebenenfalls ein anderes Verhalten beobachtet hätte, als von den Bischöfen Hartwich und Otto bekannt war.

Höchst wahrscheinlich stammen nun aber die Prüfeninger Gemälde erst aus der Zeit des Nachfolgers von Erminold (gest. 1121). Nach dem Wormser Konkordate aber, durch das der Kaiser vom Bann gelöst wurde, entfiel der Grund einer Animosität gegen ihn. Ja, für die Prüfeninger, welche wohl wissen konnten, wie nahe ihr Stifter in guten und schlimmen Tagen stets zum Kaiser stand, wie er nichts Bedeutendes ohne seine Einwilligung unternahm, mochte gerade in dieser Beziehung zwischen Otto und Heinrich ein Ansporn liegen, auch dem Kaiser mit ihrem Stifter ein Bild in ihrem Chore zu widmen.

Wir hätten uns diese Ausführungen ersparen können, wenn uns ein sicher verbürgtes und ausreichend charakterisiertes Bild von Heinrich V. überliefert wäre. Aber schriftliche Nachrichten fehlen ganz. Die vorhandenen Miniaturen stimmen unter sich nicht überein. Etwas sicherere Anhaltspunkte bieten dagegen die Siegel. Das seit 1120 gebrauchte Kaisersiegel zeigt Heinrich mit schmalem Gesichte, breitem, kräftigem Kinn und einem kleinen Schnurrbart.[4]) Diese Merkmale stehen mit unserer Darstellung wenigstens nicht in direktem Widerspruch.

Je mangelhafter wir nun aber über Heinrichs V. Aussehen unterrichtet sind, desto höher steigt der Wert unseres Bildes als Porträtdarstellung. Ja, es dürfte wohl wenige monumentale Fürstenbilder aus der Zeit des früheren Mittelalters geben, die dem Prüfeninger an die Seite gestellt werden können, mag es sich hier tatsächlich um Heinrich V. oder um einen anderen Träger der Krone handeln. Die ungefähr lebensgroße Figur des Herrschers zeigt anziehende männliche, fast jugendliche Gesichtszüge, kräftiges Kinn, kleinen Mund, blonden Schnurrbart und ebensolches Kopfhaar. Die Krone auf dem Haupte besteht aus einem verzierten Reif, über dem

---

1) Mon. Boica XIII, n. III, p. 3.

2) Vita Erminoldi I, 10, MG. SS. XII, 485 s.

3) Vgl. Looshorn, Geschichte des Bistums Bamberg, München 1888, ?, 140.

4) Vgl. Karl Brunner, Das deutsche Herrscherbildnis von Konrad II. bis Lothar von Sachsen. Ein Beitrag zur Geschichte des Porträts. Borna-Leipzig 1905, S. 55 ff. (Leipziger Dissert.).

drei halbkreisförmige, im Scheitel mit Perlen geschmückte Zieraten sichtbar sind. Vom Kronreife aus fallen in der Gegend der Ohren zwei kurze ornamentierte und gefranste Bänder herab. Die Tunika von weißer Farbe ist an den Rändern besäumt. Ein an den freien Enden gemusterter, doppelfarbiger Gürtel hält sie zusammen. Über die linke Schulter legt sich ein am Saume verzierter Purpurmantel, der vom linken Arme etwas in die Höhe gezogen wird. Sonstige königliche Insignien, auch Waffen sind nicht vorhanden, letztere vielleicht deshalb nicht, weil sie der König beim Gebete abzulegen pflegte. In einem Purpurkodex von Pommersfelden (n. 2940 saec. XI ex.) sehen wir einen jugendlichen König — wahrscheinlich den nämlichen Heinrich V., den wir in Prüfening vor uns haben — die majestas Domini anbeten. Der Illuminator hat ihm eigens einen Schwertträger beigegeben, der ihm während des Gebetes das Schwert hält.[1]).

Diese wenigen Notizen reichen aus, um die Bedeutung der Prüfeninger Bilder ins hellste Licht zu setzen. In der monumentalen Kunst des 12. Jahrhunderts werden sie stets einen Anziehungs- und Richtpunkt für die entwicklungsgeschichtliche Darstellung der Malerei in Süddeutschland bilden. Auf eine technische und entwicklungsgeschichtliche Würdigung der Bilder einzugehen, ist hier nicht beabsichtigt. Nur bei intimer Kenntnis des gesamten einschlägigen Materials der Buch- und Wandmalerei wird es möglich sein, ihnen vom stilkritischen Standpunkte aus die ihnen zukommende Stelle in der Kunstentwicklung des 12. Jahrhunderts anzuweisen. Es wird sich fragen, wie weit die Prüfeninger Gemälde aus dem Zentrum der Regensburger Kunstatmosphäre heraus ihre Erklärung finden können, wie weit der Einfluß jener provinzialen Richtung reicht, welcher nach Swarzenski[2]) in der Regensburger Buchmalerei in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts bereits deutlich zur Geltung kommt, ob die Führerrolle, welche in der süddeutschen Malerei des 12. Jahrhunderts von Regensburg an Salzburg übergeht, sich auch auf Prüfening erstreckt, oder, ob hier wie in der Architektur, so auch in der Malerei Einflüsse zutage treten, die allein mit dem Auftreten der Hirsauer auf bayerischem Boden sich in genügender Weise erklären lassen.

---

[1]) Vgl. Ebner-Endres, Ein Königsgebetbuch des elften Jahrhunderts (Festschrift zum 1100jährigen Jubiläum des deutschen Campo santo in Rom, Freiburg 1897, S. 301 wo sich eine Abbildung findet).

[2]) Die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts, Leipzig 1901, S. 189.

MUSEUMSVEREIN AACHEN

(Schluß)

Drei Winterlandschaften bringt Max Clarenbach; sein größtes Bild »Das tote Veere« erregt schon durch das Motiv der schweren alten Kirche inmitten der kleinen Häuser eine gewisse Wirkung, nur sehnt man sich nach etwas Licht bei dem stumpfen Schnee und dem bleiernen Himmel. Wieviel Stimmung ein einzelnes Licht, das aus einer Hütte hervorleuchtet, hereinbringt, sehen wir an seinem Ölgemälde »Dämmerung«, wo das ganze Bild dadurch mehr Frische und Leuchtkraft gewinnt; mit großer Sicherheit ist auch die Verkürzung der plumpen Fischerkähne gelöst. Eine ähnliche Gesamtwirkung zeigt in neuer Variante das große Pastell »Dämmerung«. Wie fein der Künstler auch in graphischem Verfahren ernste Stimmungen wiedergibt, sehen wir an den ausgestellten Radierungen, auf denen er öfters dasselbe Architekturmotiv verwertet hat. E. Nikutowski, der durch seine Steinzeichnungen in den »Rheinlanden« wohlbekannt ist, ist mit einem reizenden Herbstbild aus »Alsfeld« (Hessen) vertreten, das in der Zusammenstimmung der Töne fein gehalten ist. Von Porträtisten finden sich W. Schneider-Didam und W. Schnurr; der erstere bietet besonders in dem Porträt des Professors Mühlig feine Individualisierung, auch in dem seiner Frau und seines Bruders interessante Auffassung. Konventioneller erscheinen daneben die beiden Porträts einer jungen Dame und eines jungen Mannes. Von W. Schnurr ist ein lebensgroßes Herrenporträt vorhanden, das eingehende Betrachtung verdiente. Die Art, wie der Künstler hier bei allem Hervorheben der charakteristischen Züge eine geschlossene und einfach anmutende Wirkung erzielt hat, fordert alle Bewunderung. Dieselbe anspruchslose Feinheit kommt auch dem Porträt der jungen Dame in Schwarz zu. Über die graphischen Arbeiten sei nur erwähnt, daß von den Künstlern, deren Gemälde der Betrachtung unterzogen wurden, Deusser mit einem Motiv ähnlich dem auf dem großen Bilde, Heinr. Otto mit einem Feldarbeiter, einer Schafherde, einem Friedhof, Liesegang mit einem Winterbild »Kanal in Brügge« u. a. m. vertreten sind. Auch sei außerdem der brillanten Lithographien von Adolf Schönenbeck gedacht, der in dem »Mann am Ofen«, »Mann mit Pfeife«, »Schlafender Mann« etc. gemütliche Interieurstimmungen, mit leichtem Humor gewürzt wiedergibt.

Hinsichtlich der Aufstellung berührte es wohltuend, daß die Bilder in höchstens zwei Reihen übereinander hingen und durch zwanglos angeordnete Gegenstände von altem und neuem Kunstgewerbe dem großen Saal ein intimer Charakter gegeben wurde. V.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Historienmaler Julius Frank, der Nestor der kirchlichen Künstler Münchens, vollendet in erfreulich geistiger und körperlicher Regsamkeit am 11. April ds. Jahres sein achtzigstes Lebensjahr. J. Frank, dessen Vater um die Wiederbelebung der Glasmalerei in opfermütigster Weise große Verdienste sich zu erwerben vermocht hatte, ist ein geborener Münchner und hatte als solcher Gelegenheit, die durch König Ludwig I. hervorgerufene Kunstblüte der bayerischen Hauptstadt in ihrer vollen Entwicklung zu schauen. Als Schüler Joh. v. Schraudolphs gehörte er dem begabten jugendlichen Kreise an, dem König Maximilian II. die Auschmückung des (alten) Nationalmuseums mit Fresken anvertraute. Frank hat hierbei durch Schaffung von sechs großen Wandgemälden, die auf die Frühgeschichte Bayerns Bezug haben, als sehr hervorragenden Freskomaler sich erwiesen; er fand weiterhin Gelegenheit, in dieser schwierigen Technik auch in England (Stonyhorst), in Posen (Kirche zu Gostin) und an anderen

Orten erfolgreich tätig zu sein. In Wien beteiligte er sich bei Auschmückung des Palais Schwab, in dem er Bilder aus der deutschen Märchenwelt zur Darstellung brachte. Seine Haupttätigkeit entwickelte er späterhin auf dem Felde der religiösen Kunst; überaus zahlreich sind die Altargemälde, die er für Kirchen und Kapellen des In- und Auslandes malte. Alle diese Bilder reflektieren gewissermaßen den edlen Charakter des Künstlers, indem sie eine zarte, milde Empfindung bekunden und durch liebevolle, sorgfältige Durchführung sich auszeichnen. — Als die Münchener Künstler noch in froher Eintracht zusammenwirkten und zeitweilig prächtige Feste zu feiern verstanden, erwies auch J. Frank, dem die Quellen der Phantasie und des Humors nie versiegten, sich stets als vorzügliche, brauchbare Kraft. Selbst Viktor Scheffel wußte zu erzählen von solch prächtig gelungenem Mummenschanz, als dessen Arrangeur unser Künstler galt. Die Parole: »Ernst in der Kunst, heiter im Leben!« hat J. Frank stets im richtigen Sinne zu werten verstanden. Möge sonnige Heiterkeit daher dem liebenswürdigen Meister auch die ferneren Tage verklären im befriedigenden Rückblicke auf ein ernstes und gesegnetes Künstlerwirken. M. F.

Bonn. Nach einem Beschlusse des Provinzialausschusses der Rheinprovinz in seinen Verhandlungen vom 8. und 9. Januar 1906 wird die Provinz gemeinsam mit der Stadt Bonn das Provinzialmuseum in Bonn beträchtlich erweitern. Die Stadt Bonn dürfte hierzu hauptsächlich veranlaßt worden sein durch den Umstand, daß ihr die hervorragende Gemäldesammlung der bekannten Freundin Richard Wagners, Mathilde Wesendonk († 1902), angeboten wurde, u. a. mit der Bedingung, einen geeigneten Ausstellungsraum zu beschaffen. Außer dieser Sammlung, welche eine beträchtliche Anzahl von Gemälden vom 16. Jahrhundert ab enthält, soll der Erweiterungsbau noch eine hübsche Reihe von frühen Italienern, jetzt im kunsthistorischen Kabinett der Universität befindlich, aufnehmen, wozu dann noch mehrere gute altholländische und rheinische Bilder des Provinzialmuseums selbst hinzukommen, so daß die ganze Sammlung etwa 300 Gemälde enthalten dürfte. Der Neubau soll schon im kommenden Sommer begonnen werden.

Die von Otto Wesendonk begründete Gemäldegalerie, bisher im Besitze des Professors Dr. R. von Wesendonk in Berlin und des Freiherrn Dr. F. von Bissing in München, wird zunächst für 99 Jahre Eigentum der Stadt Bonn. Die Galerie umfaßt nach Ausscheidung von 34 für das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin bestimmten Bildern 199 Gemälde, besonders aus dem 16. und 17. Jahrhundert, hauptsächlich ausgezeichnete Holländer und Vlamen, daneben eine kleine Anzahl von italienischen und spanischen Bildern. (Ausführliches Verzeichnis im Katalog A der Galerie Otto Wesendonk.) A. H.

Professor Wilhelm von Ruemann †. Im Alter von 55 Jahren starb am 7. Februar zu Ajaccio auf Corsica der berühmte Bildhauer und Professor an der Kgl. Akademie zu München, Wilhelm Ritter von Ruemann. Geboren am 11. November 1850 in Hannover, besuchte er 1872—74 die Akademie zu München und bildete sich dann bis 1880 im Atelier Wagmüllers aus. 1887 wurde er zum Akademieprofessor und 1891 in den Adelsstand erhoben. Von seinen größeren Werken nennen wir den monumentalen Brunnen in Lindau, das bayerische Landesdenkmal auf dem Schlachtfelde von Wörth (1889), das Rückertdenkmal in Schweinfurt, den Luitpoldbrunnen in Landau i. Pf., das Ohm-Denkmal in München, Denkmäler Kaiser Wilhelms I. für Heilbronn und Stuttgart. Seine letzte größere Arbeit waren die Anfang Januar ds. Js. aufgestellten beiden Löwen vor der Feldherrnhalle in München.

BÜCHERSCHAU

Kind und Kunst. Monatschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes. Verlag Alex. Koch in Darmstadt. Jährlich 12 Hefte. 14 M.

Vom zweiten Jahrgang dieser schön ausgestatteten Zeitschrift sind bereits fünf Hefte erschienen. Das Geleitwort »zum neuen Jahrgang« läßt eine immer gediegenere inhaltliche Ausgestaltung erhoffen. Von den Aufsätzen seien besonders erwähnt: »Englische Kinderporträts«, »Wie ich meine Kinder zur bildenden Kunst erziehe«, »Bei Rembrandt«, »Herbstspaziergänge mit Kindern in städtischen Anlagen«, »Eine Weihnachtsfeier in meiner Schulklasse«, »Das Zeichnen in der Kinderstube«; einige Einseitigkeiten in Dr. v. Sallwürks Aufsatz über »Die Leibesübung der Kinder und ihre ästhetische Bedeutung« lassen ihn als Anhänger des bedenklichen modernen Evangeliums vom »Sichausleben« erkennen. Nicht minder einseitige Stellen finden sich in der Beantwortung der Frage: »Wie sollen wir mit unseren Kindern Feste feiern?« von K. Röttger. Er versteigt sich zu der Forderung: Die religiösen Feste sollten »reformiert« werden, weil sie in der Hauptsache zu — »dogmatisch« seien, nur das Weihnachtsfest mache eine Ausnahme! — Recht gut sind manche kürzere Artikel über aktuelle Themen, wie »Modellieren in Ton« von Cl. Wilhelm, »Neue Kinderbücher« von Dr. Spanier u. a. Daß letzterer vom »moralisierenden Hey« spricht, gefällt uns nicht. Hey moralisiert gewiß nicht zu viel, und wir sehen nicht ein, warum die Kunst ihre Stoffe nicht allen Lebensgebieten entnehmen, warum die Kunsterziehung gänzlich auf sich selbst gestellt und von der übrigen Erziehung losgetrennt werden soll. — Trefflich in Bild und Text sind die »Bemalten Spanschachteln« und »Neuen Spielsachen«, manche derselben verraten geradezu eine gewisse Stimmung, andere freilich, besonders einige der unförmlichen Tier- und Menschengestalten, stellen an die Phantasie des Kindes wohl sehr starke Anforderungen. Die Kinderzeichnungen im zweiten und fünften Heft wie auch die verschiedenen Kinderbeiträge werden jeden interessieren, der gerne die Äußerungen der kindlichen Psyche beobachtet. Freilich darf man nicht vergessen, daß es mitunter eine ungesunde Frühreife ist, die solches zustande bringt. — Zugleich vornehm und wohlig-heimlich muten die abgebildeten Kinderzimmer an. Von den Märchen dürften »Von dem Kind, das in die Welt ging« und »Das Hierbleibenswägelchen« die besten sein. Verliebt und schon darum unpassend ist »Die Prinzessin mit den goldenen Flügeln«. Verschieden an Wert, doch meist gut, sind die Gedichte. — Alle Achtung vor naivfrohem Kinderreigen und -tanzspiel, aber solche Texte dazu wie der erste im Heft 2 sind nichts weniger als naiv. — Daß kleine dramatische Szenen, darunter auch der lustige Kasperl, im neuen Jahrgang von »Kind und Kunst« eine Stätte gefunden haben, ist nur zu begrüßen. Wenig gefällt uns die Neuerung, den theoretischen, für Erwachsene bestimmten Teil von der »Kinderwelt« zu trennen und ihn in kleinerem Format gesondert beizulegen. Der für die Kinder bestimmte Bilderschmuck hätte ja trotzdem aus diesem Teil wegbleiben können, so ist aber doch manches unter »Kinderwelt«, was mehr für Erwachsene paßt, zu finden. E. G.

Projektionsvorträge. Von dieser bei Ed. Liesegang in Düsseldorf erscheinenden Sammlung wurden jüngst mehrere Hefte ausgegeben. Der Vortrag zu 61 Lichtbildern in Heft 83 handelt von den Kunst- und Naturgenüssen auf der Reise nach Rom, insbesondere von der ewigen Stadt, ihren Denkmälern und Kunstschätzen. Heft 84 enthält einen Vortrag über das heilige Land, Heft 98 einen solchen über eine Pilgerfahrt nach Lourdes.

Redaktionsschluß: 12. März.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer; Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.

MOTTO »PATRONA BAVARIAE« SÜDÖSTLICHE AUSSENANSICHT

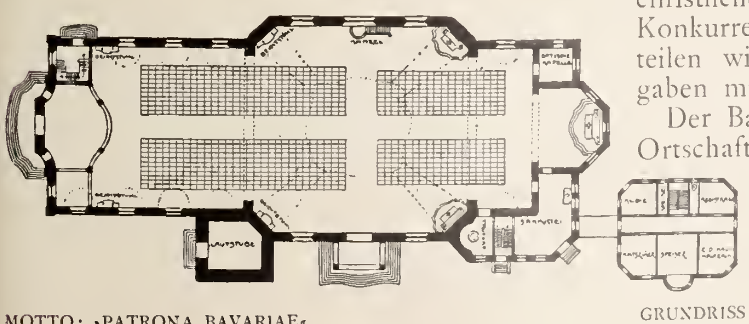
Nr. 1, Text S. VI, dazu Nr. 2 und 5

ERGEBNIS DES WETTBEWERBES FÜR EINE NEUE PFARRKIRCHE IN MILBERTSHOFEN

Im Juni 1905 schrieb die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst einen allgemeinen Wettbewerb zur Erlangung von künstlerischen Entwürfen für eine neue Pfarrkirche zu Milbertshofen nächst München aus. Es handelte sich um eine sogenannte Ideenkonkurrenz, d. h. um einen solchen Wettbewerb, bei welchem nicht schon sorgsam ins Detail ausgearbeitete Pläne vorzulegen sind, sondern mehr oder weniger flüchtige Skizzen von einem solchen Grad der Reife, der einen Schluß auf die dem betreffenden Künstler vorschwebende Idee des von ihm beabsichtigten Baues zuläßt und auf Grund dessen der Fachmann imstande ist, den künstlerischen Wert und die praktische Brauchbarkeit der Skizzen zu bewerten, welche dann im Falle der Ausführung noch manche Vervollkommnung zu erfahren pflegen und demgemäß beurteilt werden müssen.

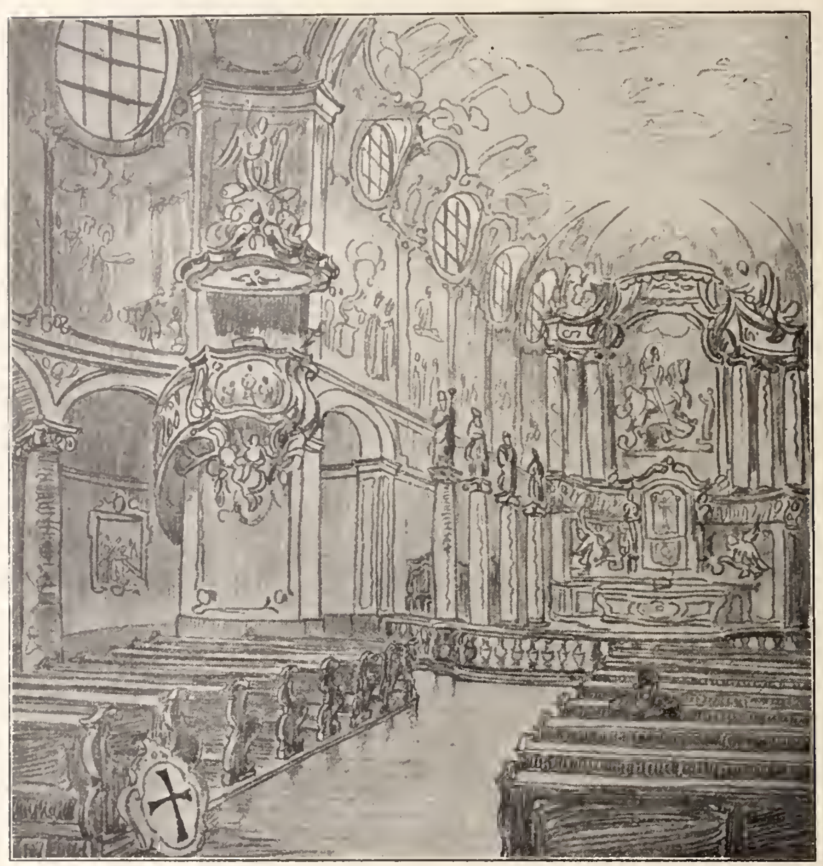
Für jene Leser, welche nicht im Besitz des 9. Heftes, Jahrg. I der Zeitschrift »Die christliche Kunst« sind, wo auf S. 215 das Konkurrenzausschreiben abgedruckt wurde, teilen wir zur Orientierung folgende Angaben mit:

Der Bauplatz liegt südlich von der alten Ortschaft Milbertshofen und ist als Zentralpunkt der einen Gemeinde Milbertshofen-Riesenfeld gedacht. Hierauf war bei den Entwürfen Rücksicht zu nehmen. Für die Kirche steht eine Baufläche von 70 m Länge und 40 m Breite



MOTTO: »PATRONA BAVARIAE« GRUNDRISS

Nr. 2, Text S. VI



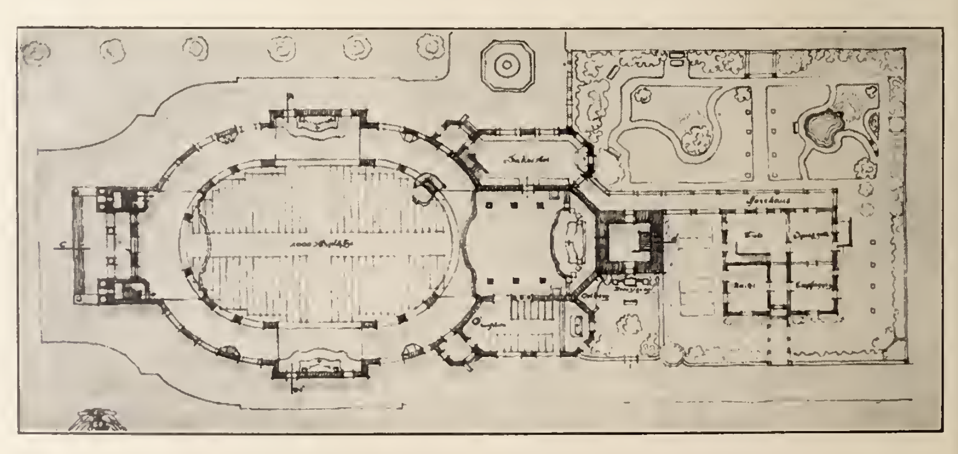
MOTTO: »ROTES KREUZ« INNENANSICHT
Nr. 3, Text S. V, dazu Nr. 4, 6 und 8

getroffen, doch wurde betont, daß auf eine charakteristische Form Rücksicht zu nehmen sei. Die Kosten des Rohbaues können laut Ausschreiben M. 200000 betragen, und es wurde festgesetzt, daß Projekte, welche nach Ansicht des Preisgerichtes um diese Summe nicht ausführbar wären, von der Bewerbung ausgeschlossen seien. Die Wahl des Stiles wurde den Künstlern freigestellt; gefordert wurde hingegen, daß bei der Gliederung des Innern auf Schaffung größerer Wandflächen gesehen werde, auf denen eine einheitliche Idee in einer Reihe von Wandgemälden dargestellt werden kann. Endlich wurde parallel zur Sakristei eine Kapelle gewünscht, in welcher eventuell die Merkwürdigkeiten des alten gotischen Kirchleins untergebracht werden können. Der Bau soll in Backsteinen ausgeführt werden. Die Kirche wird geostet. Für Preise wurden von der Kirchenverwaltung M. 1500 bewilligt; die Kosten der Durchführung der Konkurrenz übernahm die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst.

Endtermin für die Einsendungen war der 1. Oktober.

Es liefen 27 Projekte ein. Sämtliche Entwürfe wurden am 2. Oktober in dem Parterresaal des Kunstvereins München ausgestellt, wo sie während der Generalversammlung,

zur Verfügung, die möglichst ausgenützt werden soll. Das Terrain um die Kirche ist vollständig eben. Bei der künstlerischen Konzeption war auf das Stadtbild des nahen München mit seinen Türmen sowie darauf zu achten, daß die Kirche später mit Profangebäuden umgeben wird. Zu beiden Seiten der Kirche sind freie Plätze, gegen Osten wird sich der Pfarrhof mit Garten anschließen. Das Innere soll für rund 3000 Personen Platz bieten bei etwa 1000 Sitzplätzen für Erwachsene; es soll drei Altäre, einen Taufstein, vier Beichtstühle und eine geräumige Orgelempore erhalten; die Sakristei soll zwei Geschoße bekommen und vom Pfarrhof aus leicht erreichbar sein. Über die Angliederung des Turmes wurde eine Bestimmung nicht



MOTTO: »ROTES KREUZ« GRUNDRISS
Nr. 4, Text S. V, vgl. Nr. 3, 6, 8

beziehungsweise während der ganzen ersten Oktoberwoche sämt-



MOTTO: »PATRONA BAVARIAE« SÜDWESTLICHE AUSSENANSICHT
Nr. 5, Text S. VI, vgl. Nr. 1 und 2

lichen Mitgliedern der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst kostenlos zugänglich waren und bis zum 12. Oktober ausgestellt blieben.

Am 4. Oktober versammelten sich die Juroren der Gesellschaft im vorgenannten Saale des Münchener Kunstvereins zur ersten Beratung. Hierbei waren anwesend: Architekt und Konservator J. Angermair; Bildhauer Prof. Busch; Bildhauer Prof. Wadere; Maler Jos. Guntermann; Kunsthistoriker Dr. Felix Mader; Rechtsanwalt Hermann Freiherr von Stengel. Nach eingehender Besichtigung wurde beschlossen, am folgenden Tage eine zweite Sitzung abzuhalten und hierzu einige Herren einzuladen, die zu kooptieren wären.

Diese Sitzung fand am 5. Oktober denn auch statt. Es nahmen an ihr teil: Die Architekten: Konservator Angermair, Städt. Baurat Grässel, Prof. Gabriel von Seidl; Bildhauer Prof. Busch; die Maler Jos. Guntermann, Jos. Huber und Prof. W. Kolmsperger; Hermann Freiherr von Stengel, Pfarrer und Distriktsschulinspektor Triebenbacher als Vertreter der

MOTTO: »ROTES KREUZ« SÜDWESTLICHE GESAMTANSICHT
Nr. 6, Text S. V, vgl. Nr. 3, 4, 8



MOTTO »AVE MARIA« INNENANSICHT
Nr. 7, Text S. VII, vgl. Nr. 9, 10 und 11

Kirchenverwaltung und der Kunsthistoriker Dr. Felix Mader, welcher das Protokoll führte.

Das Recht der Kooptierung zur Jury war im Ausschreiben vorbehalten; desgleichen war der Jury hinsichtlich der Verteilung der Zahl der Preise und der auf sie treffenden Beträge freie Hand gelassen.

Zunächst fand nun seitens der Juroren eine eingehende Besichtigung der vorhandenen Entwürfe und hierauf eine Besprechung statt. Alsdann folgte der erste Rundgang, bei welchem 17 Entwürfe zu engerer Wahl bezeichnet wurden. Aus diesen 17 wurden dann zur endgültigen Auswahl mit starker Majorität für die Prämiierung 6 Entwürfe herausgehoben.

Nun beriet man sich über die Verteilung der Preise und beschloß einstimmig, bei der Prämiierung von einer Stufenfolge abzusehen, da sich eine solche durch die Qualitäten der Entwürfe nicht begründen lasse. Man einigte sich dahin, vier gleiche Preise auszusprechen, und diese wurden zuerkannt den Entwürfen: »Rotes Kreuz«, — »Patrona Bavariae«, — »Ave Maria«, — »Zweischiffig«. Auf diese vier Entwürfe trifft der Betrag von 1500 M. in gleichen Teilen. Außerdem wurde beschlossen, die Entwürfe »Schlicht« und »Skabiose« mit einer Belobigung auszuzeichnen.

Hierauf erfolgte die Öffnung der Couverts mit den obigen Kennworten, wobei sich folgendes Resultat ergab. I. Preise. Rotes Kreuz«: Architekt Georg Zeitler; »Patrona Bavariae«: Die Architekten Peter Danzer und Anton Horle; »Ave Maria«: Felix Graf von Courten und Otto Orlando Kurz, Architekten; »Zweischiffig«: Brüder Rank. Sämtliche in München. II. Belobigungen. »Schlicht«: Architekt Rudolf Sticht in München; »Skabiose«: Architekt Michael Kurz in Vilsbiburg.

MOTTO: »ROTES KREUZ« LÄNGENSCHNITT
Nr. 8, Text S. V, vgl. Nr. 3, 4 und 6

Wir sind in der Lage, in 29 Abbildungen neun Projekte bekannt zu machen: 1. Motto »Rotes Kreuz«: Südwestliche Gesamtansicht, außen, Nr. 6, Grundriß, Nr. 4, Innenansicht, Nr. 3, Querschnitt, Nr. 8. 2. Motto »Patrona Bavariae«: Südliche Außen-

MOTTO: »AVE MARIA« GRUNDRISS
Nr. 9, Text S. VII, vgl. Nr. 7, 10 und 11

ansicht, mit Pfarrhof, Nr. 1, Südwestliche Außenansicht, Nr. 5, Grundriß, Nr. 2. 3. Motto »Ave Maria«: Südöstliche Außenansicht mit westlicher Turmfront, Nr. 10, Südöstliche Außenansicht mit Turm auf der Nordseite, Nr. 11, Grundriß, Nr. 9, Innenansicht, Nr. 7. 4. Motto »Zweischiffig: Grundriß, Nr. 12, Innenansicht, Nr. 13, Südwestliche Außenansicht, Nr. 14, Querschnitt, ein Teil der südlichen Innenansicht, Nördliche Innenansicht, Nr. 15. 5. Motto »Schlicht«: Südwestliche Außenansicht, Nr. 16, Grundriß, Nr. 17. 6. Motto »Skabiose«: Nördliche Außenansicht, Nr. 29, Grundriß, Nr. 26, Längenschnitt, Nr. 21, Westfront, Nr. 25. 7. Motto »Dogma«: Nordöstliche Gesamtansicht, Nr. 22, Südwestliche Gesamtansicht, Nr. 23. 8. Motto »Orchideen«: Südliche Seitenansicht, Nr. 28, Westfront, Nr. 24, Grundriß, Nr. 27. 9. Motto »Querschiff«: Längenschnitt, Nr. 20, Grundriß, Nr. 18, Südliche Seitenansicht, Nr. 19.

Motto »Dogma« stammt von den Architekten Oberreiter und Berndl, Motto »Orchideen« von Architekt Hans Fritz, Motto »Querschiff« von Architekt H. Hauberrisser (Regensburg).



MOTTO »AVE MARIA« SÜDÖSTLICHE ANSICHT MIT WESTTURM
Nr. 10, Text S. VII, vgl. Nr. 7, 9 und 11

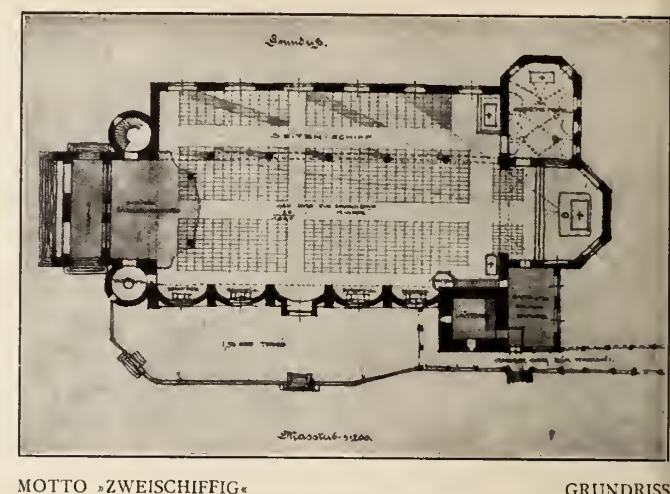
Die Reproduktionen zeigen, daß zur Lösung der gestellten Aufgabe verschiedene Stile bei zum Teil strengerer, zum Teil ganz freier Verwertung herangezogen wurden. Wie ein Blick auf die Grundrisse lehrt, gingen fast alle Projekte auf eine möglichst freie und große Gestaltung des Kirchenschiffes unter Zurückdrängung dessen aus, was den Blick auf den Hochaltar hemmt.

Durch hervorragend schöne, malerische Gruppierung und Eleganz des Gesamtbildes fällt sofort die Außenansicht des Projektes »Rotes Kreuz« auf (Nr. 6); auch das Innere (Nr. 3) ist von einheitlicher und freundlicher Raumwirkung. Dem Grundriß (Nr. 4) entnimmt man die Disposition der Teile. Danach bildet ein längliches Oval, um das ein schmales Seitenschiff herumläuft, den Kern. Durch diesen Hauptraum ist ein Kreuz gelegt, dessen Enden über das Oval hinausragen und östlich das Presbyterium mit dem Hochaltar, westlich eine Vorhalle, nördlich und südlich die Seitenaltäre enthalten. Wir haben also einen Zentralbau vor uns. Während die Westfront durch einen monumentalen Vorbau mit plastischem Schmuck energisch betont ist, wird die Ostseite durch den fein profilierten Turm, die Sakristei und eine



MOTTO »AVE MARIA« SÜDÖSTLICHE ANSICHT MIT NORDOSTTURM
Nr. 11, Text S. VII, vgl. oben

Kapelle reich belebt, drei Bauteile, die sich um das Presbyterium gruppieren. Das System der Wölbung des Innern und die geschlossene Wirkung des ganzen Raumes erkennt man aus der Abbildung der Innenansicht (Nr. 3) und besonders aus der Verfolgung der Gewölbelinie auf dem Längenschnitt (Nr. 8). Die Fenster sind zahlreich, aber hoch hinaufgerückt, so daß sie das Auge nicht stören und den ganzen Raum, vor allem aber auch die bemalt zu denkenden Deckenflächen und die unter den Fenstern sich hinziehenden Wandmalereien reichlich mit Licht versehen. — Bei seinem Entwurf ließ sich der Künstler von bayerischen Rokokokirchen anregen, er bearbeitete aber das Thema durchaus selbständig, mit großem Talent und tadellosem Geschmack. Zwar würde die Architektur allein schon einen ästhetisch voll befriedigenden Eindruck erwecken, doch ist auch auf reichen malerischen und plastischen Schmuck Bedacht genommen. Es frägt sich jedoch, ob nicht die verfügbare Bausumme müßte überschritten werden, wenn das Projekt zur Ausführung käme.



MOTTO »ZWEISCHIFFIG« GRUNDRISS
Nr. 12, Text S. VII—X, vgl. Nr. 13—15

Mit aller Energie gingen die Meister des Entwurfes »Patrona Bavariae« jedem Nebenraum im Innern aus dem Wege, um einen ganz einheitlichen Raum zu schaffen, in dem man von jeder Stelle aus den Altar erblicken kann (Nr. 2). Auch hier enthält der Grundriß die Kreuzform, wenn auch nicht augenfällig ausgeprägt. Die Grundform des Schiffes bildet ein langgestrecktes Rechteck, in das als Querarm ein Quadrat mit abgeschrägten Ecken gelegt ist. Infolge dieser Anordnung wird die nördliche und südliche Mauerflucht durch das Heraustreten der entsprechenden Seiten des Quadrates unterbrochen, zugleich entsteht eine Art Zentralraum von der Form eines Quadrates. In die erwähnten Ecken, die durch Abschrägung in diesem Hauptraum entstehen, sind nach vorne die Seitenaltäre, nach rückwärts zwei Beichtstühle gestellt, während die Kanzel an die Nordseite zwischen Seitenaltar und Beichtstuhl und gegenüber dem südlichen Eingangstör angeordnet wurde. Der Platz für die Kanzel müßte bei der Ausführung des Projektes wohl anders gewählt werden, einmal, weil sie zu weit zurückliegt, dann besonders, weil zwei Fünftel der in den Stühlen befindlichen Zuhörer den Prediger nicht sehen könnten. Bei Anhörung eines Predigers ist es nicht, wie wenn man Musik hört, den Prediger will und soll man sehen können. Östlich öffnet sich das Rechteck des Schiffes in das Presbyterium, zu dessen beiden Seiten rechts die Sakristei und eine Taufkapelle, links eine kleine Kapelle für die Merkwürdigkeiten des alten Kirchleins käme. Zwei weitere Beichtstühle würden rückwärts in die Nähe des Haupteinganges gestellt. Der Turm schmiegt sich an der Südseite an, und zwar bis nahe an die Höhe des Dachfirstes ganz ungegliedert, aber in schönen Maßverhältnissen, um dann geschmackvoll in Formen von zunehmender Lebhaftigkeit überzugehen. Das Äußere besitzt eine gute Wirkung, einen ruhig freundlichen Rhythmus. (Nr. 1 und 5.)



MOTTO »ZWEISCHIFFIG« INNENANSICHT
Nr. 13, Text S. VII—X, vgl. Nr. 12, 14, 15

Von dem Projekte »Ave Maria« liegen, wie die beiden Außenansichten Nr. 10 und 11 bekunden, zwei Varianten hinsichtlich der Turm- und der damit zusammenhängenden Westfrontbildung vor. Der Grundriß Nr. 9 gehört zu dem auf S. V unter Nr. 10 abgebildeten Projekt mit einer westlichen Turmfronte. Das Kirchenschiff besteht aus einem länglichen Rechteck; das Presbyterium schließt im Halbkreis ab; an der Stirnwand gegen das Presbyterium sind Nischen für kleine Seitenaltäre. Südlich öffnet sich das Schiff in einen schmalen Gang. Um das Presbyterium läuft ein Umgang, durch welchen man vom Pfarrhof aus in die Sakristei und in die südlich vom Presbyterium liegende gotische Kapelle gelangt. Die Kanzel ist nahe dem linken Seitenaltar; zwei Beichtstühle sind an der Nordwand, zwei im südlichen Seitengang. Eine gute Vorstellung vom Innern und vom Querschnitt des Projektes erhält man aus der Abb. Nr. 7 auf S. IV oben. Die Wände könnten bis zur halben Höhe der in die Gewölbe einschneidenden Fenster mit Malereien bedeckt werden. Nach der Absicht der Urheber des Projekts wären im Innern die dekorativen Hauptglieder durch Stuckmarmor, beziehungsweise farbigen Putz hervorzuheben. Die Seitenschiffe wären mit einer Holzdecke zu versehen. — Auf der Variante, die unter Nr. 11 abgebildet ist, würde die Westfront ganz schlicht gehalten und wäre nordöstlich ein Turm anzubringen, der recht geschickt so behandelt ist, als wäre ein romanischer Bau erst in einer späteren Zeit der Vollendung zugeführt worden. Der Turm ist so gesetzt, daß er, von den Hauptrichtungen aus gesehen, durch die vorgelagerten Baumassen überschnitten würde; in der Ausführung käme er stärker zur Geltung als auf der reproduzierten perspektivischen Außenansicht. Fenster, Pfeiler und Säulen, Lisenen und Friese weisen auf den romanischen Formenschatz hin; die dem Bau angefügte gotische Kapelle bringt im Verein mit dem oberen Teile des nordöstlichen Turmes in das etwas schwere Gesamtbild einen freundlichen Zug.

An die Lösung eines schwierigen Problems machten sich die Autoren



MOTTO »ZWEISCHIFFIG« SÜDWESTLICHE AUSSENANSICHT
Nr. 14, Text S. VII—X, vgl. Nr. 12, 13, 15

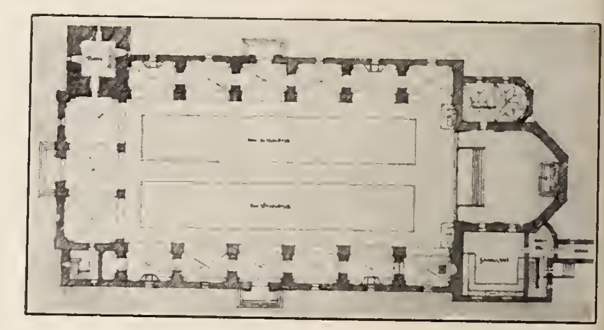


MOTTO »ZWEISCHIFFIG« QUERSCHNITT, SÜDL. U. NÖRDL. INNENANSICHT
Nr. 15, Text S. VII—X, vgl. Nr. 12—14



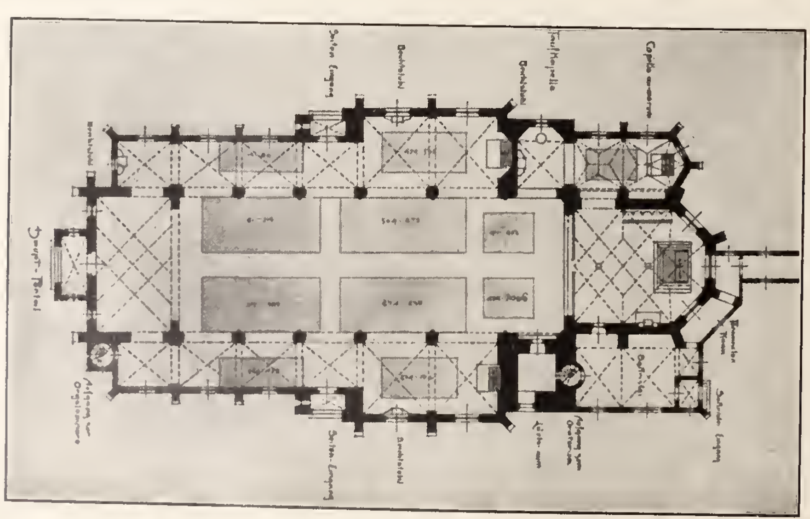
MOTTO »SCHLICHT« SÜDWESTLICHE AUSSENANSICHT
Nr. 16, Text S. X, vgl. Nr. 17

des Projektes »Zweischiffig«; schon im Motto ist dieses Problem ausgesprochen, das auch in dem Entwurf »Ave Maria« durch Anbringung eines seitenschiffartigen Ganges gestreift ist. Die Künstler entschlossen sich zur Durchführung eines einzelnen, vollständig ausgebildeten und geräumigen Seitenschiffes; sie legten dasselbe nicht etwa bloß willkürlich an das Hauptschiff an, sondern führten ihre Idee im Grundriß und Aufriß konsequent durch, um Presbyterium, Haupt- und Nebenschiff künstlerisch zu einer einheitlichen Gestaltung zu verschmelzen. Wegen der Schwierigkeit des Problems und wegen des künstlerischen Ernstes und Talentes, mit dem es behandelt ist, bringen wir in Nr. 12—15 die Abbildung des Grundrisses, eine perspektivische Innenansicht, die südwestliche malerische Außenansicht, den Querschnitt, einen Teil der südlichen Innenansicht mit den Pfeilern und großen Fenstern, endlich den Längenschnitt mit der nördlichen Innenansicht (Arkaden und Hochwand, gotische Kapelle, Vorhalle). Das Presbyterium ist breit und glücklich angelegt. Daran schließt sich das Hauptschiff; die rechte Langseite ist nach Süden gerückt und folgendermaßen durchgebildet: Vier Strebepfeiler sind in das Innere der Kirche einbezogen und bilden da hohe, kapellenartige Nischen mit großen Fenstern. Zwischen den mittleren Pfeilern ist der Seiteneingang, die beiden vorderen und rückwärtigen Nischen könnten vier Beichtstühle aufnehmen. Nördlich hingegen läuft in der Linie der Presbyteriumswand eine Arkadenreihe mit fünf Säulen entlang,



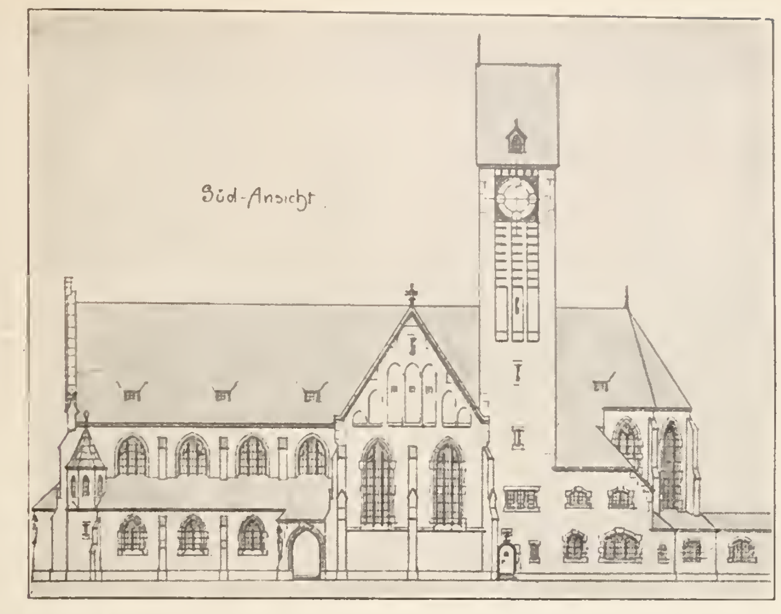
MOTTO SCHLICHT« GRUNDRISS
Nr. 17, Text S. X, vgl. Nr. 16

welche eine für Malereien bestimmte Oberwand tragen. Von da öffnet sich das Hauptschiff in großem Bogen nach dem Nebenschiffe; ersteres ist gewölbt, letzteres mit flacher Decke zu denken. Das Seitenschiff nimmt einen Altar auf. Dadurch, daß die Pfeilerreihe der rechten Seite nach Süden zurückweicht und zwischen den einzelnen Pfeilern sich die schon bezeichneten Räume bilden, während links die Arkaden mehr gegen das Hauptschiff hereintreten, soll für das Auge ein Ausgleich zwischen Nord und Süd geschaffen werden. Da aber die Stirnwand des Presbyteriums, an welcher rechts ein Altar zu stehen käme, dem von rückwärts nahenden Betrachter

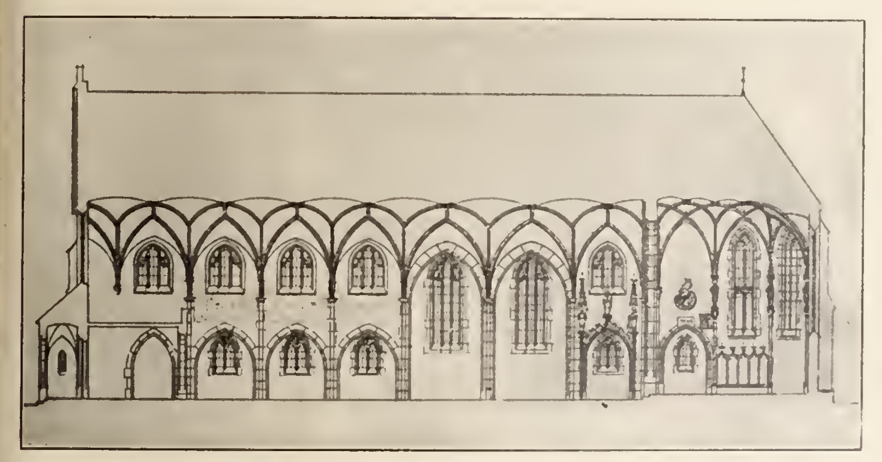


MOTTO »QUERSCHIFF« GRUNDRISS
Nr. 18, Text S. XII, vgl. Nr. 19 und 20

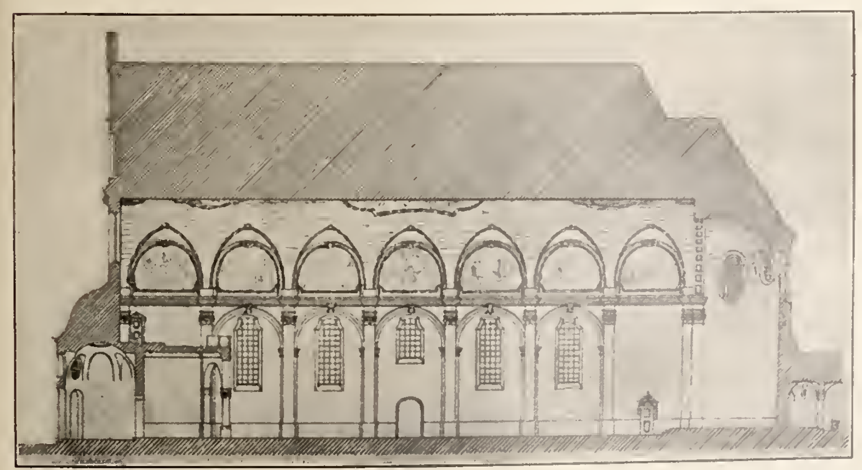
dieses Verhältnis trotz der Abschwächung durch den rechten Seitenaltar sehr eindringlich vor Augen führt und da auch die Pfeilerkapitelle rechts ziemlich hoch hinaufgerückt sind und die Nischen stark ins Tonnengewölbe einschneiden, so kann man sich eines Gefühls des Zwiespaltes nicht erwehren, als ob die zwei Hälften von zwei nicht zusammengehörigen Bausystemen stammten, ein Gefühl, das bei Neubauten befremdet, bei späteren Umbauten durch die Erwägung des geschichtlichen Werdegangs, beziehungsweise der Zwangslage der jeweiligen Baukünstler weniger in den Vordergrund tritt. Unleugbar wohnt nicht nur der Außenansicht, sondern auch dem Innern ein hoher malerischer Reiz inne und ist die ganze Arbeit ebenso schätzenswert wie interessant. In dem Begleitwort weisen die Autoren darauf hin, daß zweischiffige Kirchen nicht vereinzelt vorkommen und zwar seien einige der heute noch bestehenden Beispiele aus dem Bedürfnis der Erweiterung der alten Kirchen entstanden, aber viele zweischiffige Kirchen ließen in ihrem Grundriß erkennen, daß die Erbauer diese Lösung von vorneherein beabsichtigt hätten. Die Begründung, welche die Brüder Rank ihrem Projekt mitgeben, stützt sich teils auf künstlerische, teils auf praktische Erwägungen. Wir lassen die Hauptpunkte hier wörtlich folgen. »Der Mangel jeglicher Symmetrie sowohl in der Achsenbildung, als auch in der Durchbildung der Langseiten gibt zu malerisch und architektonisch außerordentlich interessanten Lösungen Veranlassung. Die Bildung



MOTTO »QUERSCHIFF« SÜDLICHE AUSSENANSICHT
Nr. 19, Text S. XII, vgl. Nr. 18 und 20



MOTTO »QUERSCHIFF« LÄNGENSCHNITT
Nr. 20, Text S. XII, vgl. Nr. 18 und 19



MOTTO »SKABIOSE« LÄNGENSCHNITT
Nr. 21, Text S. X, vgl. Nr. 25, 26, 29



MOTTO »DOGMA« NORDÖSTLICHE ANSICHT
Nr. 22, Text nebenan, vgl. Nr. 23

Teil für den Bau kleinerer und mittlerer Landkirchen wichtige Fingerzeige bieten.

Durch große Klarheit und sehr wohltuende Verhältnisse zeichnet sich Motto »Schlicht« aus, ein in allem maßvoller, im strengen Grundriß praktischer und im Aufriß monumentaler, vornehmer Barockbau (Abb. Nr. 16 und 17, S. VIII). An das eine Schiff schließen sich beiderseits Kapellenreihen an.

Schätzbare Vorzüge besitzt auch Motto »Skabiose«, das spätere Motive frei verwertet (Nr. 21, 25, 26, 29), aber eine ähnliche Raumdisposition sucht, wie Motto »Schlicht«.

Motto »Dogma«, ein romanischer Bau mit Vierungskuppel und einer massiven Turmfront, strebt ein bewegtes Spiel von Lichtern und Schatten an. In dem modernen Milbertshofen würde ein solcher Bau als Fremdling empfunden werden (Abb. Nr. 22 und 23): in rechter landschaftlicher Umgebung würde er wohl mächtig wirken.

Motto »Orchideen« sieht sowohl im Grundriß, als auch im Aufriß und in den Details von einem jeden der historischen Stile ab und will alle im Profanbau üblichen modernen Baumaterialien und davon bedingten Konstruktionsmöglichkeiten auf den Kirchenbau anwenden. Wer sich die Gotteshäuser der Zukunft nur in einem der bisherigen Stile denken kann, wird sich einstweilen mit

eines durch Bogenstellung abgetrennten und schwächer beleuchteten Seitenschiffes erzeugt im Hauptschiff eine weihevolle Stimmung. Wie sehr einseitige Hauptbeleuchtung günstig auf den Raum einwirkt, ersieht man am besten beim Studium unserer kleinen bayerischen Bergkirchen. Einseitige, gegenüberliegende Beleuchtung ist günstig für die Wirkung von Wandbildern, indem das Auge des Beschauers nicht durch das zu nahe über dem Bild befindliche Oberlicht der basilikalen Anlage (vgl. St. Bonifaz in München) geblendet wird und Reflexerscheinungen vermieden werden. Eine zweischiffige Anlage hat noch den praktischen Wert, daß die Kirche bei mittelmäßigem Besuch an Werktagen den Raum immer noch gut gefüllt erscheinen läßt. Bei starkem Besuch des Gottesdienstes sind infolge der Weitstellung der Säulen nur wenige Plätze vorhanden, von denen aus die heilige Handlung am Hochaltar nicht verfolgt werden kann. Bei Prozessionen im Kircheninnern hat die Anlage den Vorzug, den Eindruck zu erwecken, als ginge der Umzug aus dem Hauptraum hinaus. Die Kanzel ist derart anzubringen, daß der Priester während der Predigt den ganzen Raum beherrscht. Das gesprochene Wort wird hier in größerem Umfange gehört, als bei Hallenkirchen. . . . . . Die bedingte geringe Höhenentwicklung der Fassade gibt dem Bauwerk eine wünschenswerte Intimität. Das Innere des Hauptschiffes entwickelt sich trotzdem groß und majestätisch. . . .« — Hier tragen die Autoren Gedanken vor, die nicht bloß für das Projekt »Zweischiffig« von Belang sind, sondern zum

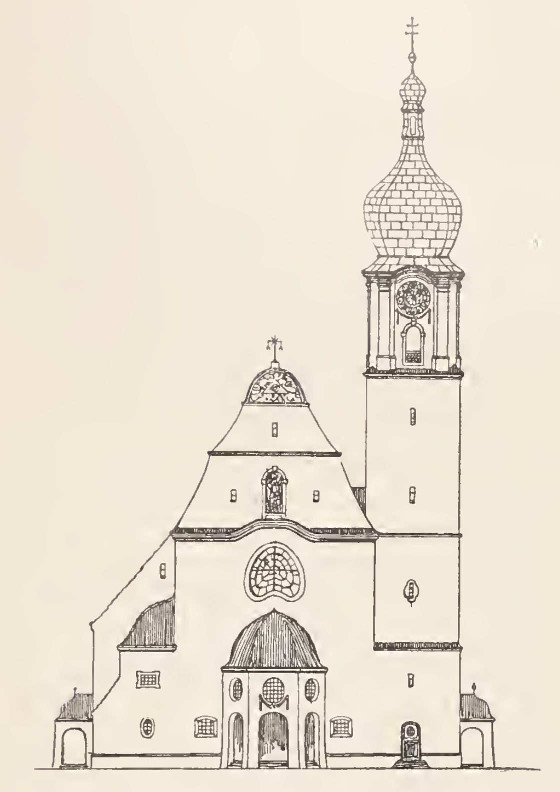


MOTTO »DOGMA« NORDWESTLICHE ANSICHT
Nr. 23, Text oben, vgl. Nr. 22



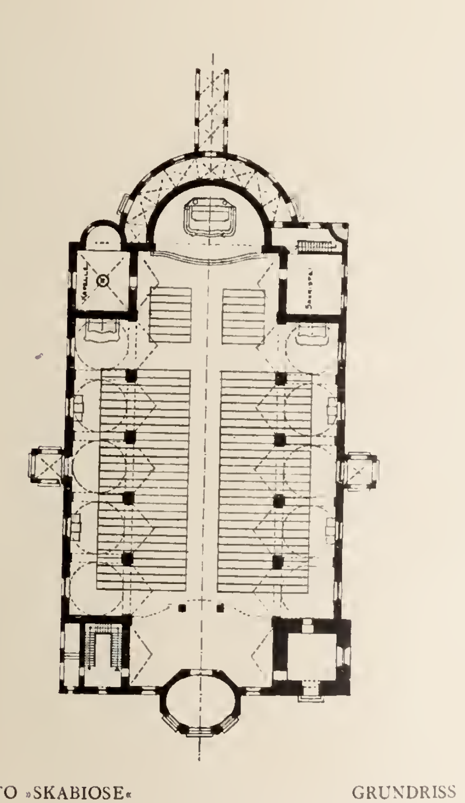
MOTTO »ORCHIDEEN« WESTFRONT

Nr. 24, Text S. X, vgl. Nr. 27 und 28



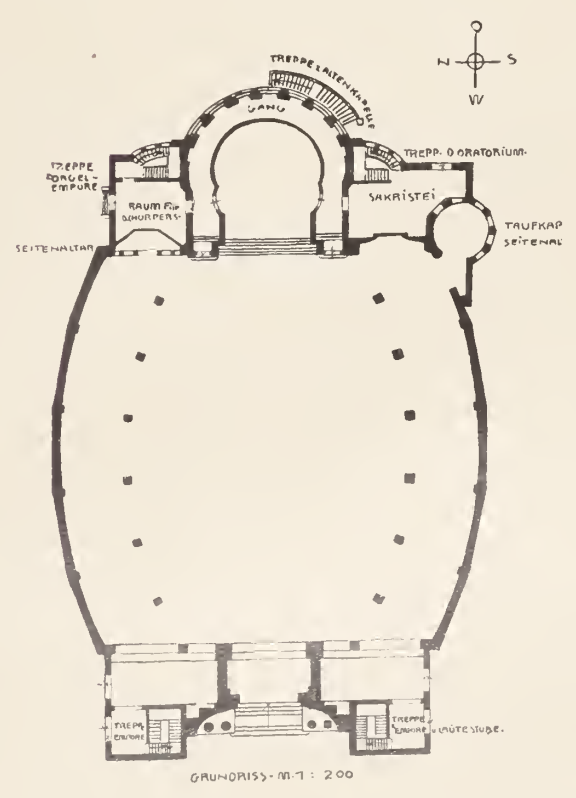
MOTTO »SKABIOSE« WESTFRONT

Nr. 25, Text S. X, vgl. Nr. 21, 26, 29



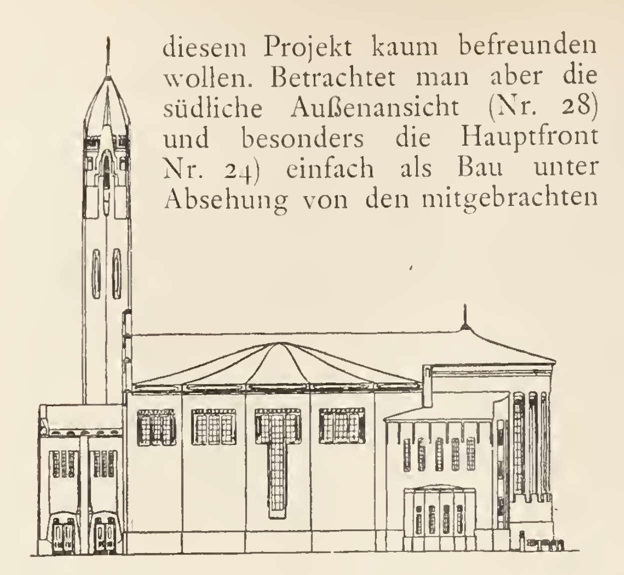
MOTTO »SKABIOSE« GRUNDRISS

Nr. 26, Text S. X, vgl. Nr. 21, 25, 29



MOTTO »ORCHIDEEN« GRUNDRISS

Nr. 27, Text S. X, vgl. Nr. 24 und 28



MOTTO »ORCHIDEEN« SÜDLICHE AUSSENANSICHT
Nr. 28, Text S. X und XII, vgl. Nr. 24 und 27

diesem Projekt kaum befreunden wollen. Betrachtet man aber die südliche Außenansicht (Nr. 28) und besonders die Hauptfront Nr. 24) einfach als Bau unter Absehung von den mitgebrachten Stilvorstellungen so wird man dem Projekt Geschlossenheit, Würde und edle Einfachheit nicht absprechen. Der etwas bewegte, aber nicht unruhige Grundriß (Nr. 27) ergibt im Innern eine sehr malerische Wirkung. Wenn jemand davor die Empfindung von einem Konzertsaal erhält, so kommt diese Ideenassoziation wohl von dem Ungewohnten.

Motto »Querschiff« ist ein ansprechender gotischer Basilikenbau mit Querschiff. Zwischen Presbyterium und Querschiff ist links die Taufkapelle, rechts der Turm eingefügt, wodurch sich der vordere Teil des Kreuzstammes im Vergleich zum rückwärtigen etwas auffällig verlängert. Der Autor mag den gotischen Stil gewählt haben, weil die jetzige Kirche auch gotisch ist und die verlangte Nebenkapelle sich so im gleichen Stil wie die Kirche halten ließ. (Nr. 18, 19, 20.)

Die Proben, die wir aus der Konkurrenz geben konnten, beweisen, daß die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst und die Kirchengemeinde Milbertshofen mit dem Ausfall derselben hoch befriedigt sein dürfen.



MOTTO »SKABIOSE« NÖRDLICHE AUSSENANSICHT
Nr. 29, Text S. X, vgl. Nr. 21, 25, 26

. Jahrgang. 8. Heft. 1. Mai 1906.



DIE CHRISTLICHE KUNST

Monatsschrift für alle Gebiete der christl. Kunst und der Kunstwissenschaft, sowie für das gesamte Kunstleben.

Inhaltsverzeichnis:

In Verbindung mit der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst

herausgegeben von der

Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München

ährlich 12 Hefte. Vierteljährlich 3 M. = 3.60 K. = 4 Frcs. Einzelpreis des Heftes 1.25 M. = 1.50 K. = 1.70 Frcs

An die verehrten Abonnenten unserer Kunstzeitschrift richten wir die höfliche Bitte, unsere Bestrebungen nach Möglichkeit fördern und der christlichen Kunst neue Freunde zuführen zu wollen. Mitteilungen von Adressen, an die wir uns wenden können, nehmen wir stets sehr dankbar entgegen.

Gesellschaft für christliche Kunst.

Neue Urteile der Presse über „Die christliche Kunst".

Augsburger Postzeitung vom 18. Oktober 1905: ›. . . Die vornehme Tendenz, welche die Monatsschrift im ersten Jahrgange bewies: jeden Mißklang zu vermeiden, die Künstlerstreitigkeiten nicht durch hitzige Worte zu steigern, sondern das Urteil über ihre Berechtigung durch Vorführung von hervorragenden Kunstwerken aller Richtungen dem Leser zu überlassen, kurz, eine Zeitschrift zu liefern, die jedem vornehm Denkenden eine Freude und ein Genuß ohne bitteren Nachgeschmack, jedem Kunstfreunde ein Bedürfnis ist und jedem Mitgliede einer Familie in die Hand gegeben werden kann, diese Tendenz zeigt sich auch im ersten Heft des neuen Jahrgangs.‹

Academia (Berlin), 15. Dezember 1905: ›. . . . ältere und neuere und neueste Kunst ist vertreten, und zwar in durchweg guten Beiträgen. Höchst instruktiv sind namentlich die Ausstellungsberichte, . . . Mag man der neuen Zeitschrift im Anfang immerhin kritisch gegenübergestanden haben, man muß jetzt nach Ablauf des ersten Jahres sagen, daß sie sich gut entwickelt hat. . . .‹

Die **Neue preussische (Kreuz-)Zeitung Berlin** schreibt am 29. Oktober 1905, nachdem sie den Bilderschmuck eingehend gewürdigt hat: ›. . . Sehr reichhaltig sind stets die ›Nachrichten‹ am Schluß, aus denen man viel Neuigkeiten vom öffentlichen Kunstleben erfährt. Auch über den Kreis der katholischen Interessenten hinaus sollte man sich durch eigene Anschauung einmal von den Vorzügen der neuen Kunstzeitschrift überzeugen.‹

Der Wahrheitsfreund, Cincinnati vom 7. Nov. 1905: ›. . . daß diese Zeitschrift eine große Aufgabe erfüllt, können auch diejenigen nicht in Abrede stellen, die ursprünglich aus mancherlei Motiven die Gründung für bedenklich hielten. Eine allgemeine Kunstrevue, die auf christlichem Boden steht, hatten wir einfach nicht, rein archäologische Organe konnten und wollten ja diesen Zweck nicht erfüllen und sind demnach auch durch das Erscheinen der ›Christlichen Kunst‹ in keiner Weise verkürzt oder beinträchtigt. . . . . Schon im Aeußeren präsentiert sich der stattliche Band von 1904/05 als ein Kunstwerk ersten Ranges, gediegen und vornehm in der Ausstattung, als ein Buch, das jeder Bibliothek und jedem Parlor zur Zierde gereicht. Und dann der Inhalt. . . . Welche Menge herrlicher Aufsätze . . . etc.‹

Stimmen aus Maria Lach (Freiburg) LXX, 3 (Seite 346—347) ›. . . . . Der erste Band der von der Gesellschaft für christliche Kunst herausgegebenen Monatsschrift ist nichts weniger als arm an wertvollen Aufsätzen. . . . . Herr Hofstiftsvikar Staudhamer hat durch Leitung dieses ersten Bandes das neue Unternehmen in die rechte Bahn geleitet, sich dadurch großes Verdienst erworben und allen vernünftigen Erwartungen überreich entsprochen. Hervorzuheben ist, daß in dem stattlichen Bande, den dieser erste Jahrgang ausmacht, unter den vielen wertvollen und sehr verschiedenartig hergestellten schwarzen oder farbigen Bildern keines Bedenken erregen, die Zeitschrift in einer Familie allen in die Hand gegeben werden kann, sie also geeignet ist, auch in jugendlichen Gemütern Liebe zur älteren wie zur neueren Kunst wachzurufen. . . . ‹

Zeitschrift für kathol. Theologie (Innsbruck), Jahrgang 1906, Seite 157 und 158: ›Sehr reich sind die verschiedenen Mitteilungen über Vereine, Künstler, Ausstellungen etc. . . . Die beste Empfehlung der neuen Zeitschrift sind ohne Zweifel die vielen mit Verständnis ausgewählten und in technischer Vollendung wiedergegebenen Abbildungen im Text und als Kunstbeilagen . . . etc.‹

Kölnische Volkszeitung, Literar. Beilage Nr. 47: ›. . . Die Illustration der Zeitschrift steht durchaus auf der Höhe, die Textbilder sind zweckmäßig eingefügt, die Auswahl der Sujets hält alles Anstößige fern, berücksichtigt das christliche Empfinden und den Familientisch. . . . Alles in allem kann man dem katholischen Deutschland zu seiner neuen Kunstzeitschrift Glück wünschen. J. E. Weis-Liebersdorff (München).

Büchermarkt (Beilage zur Niederrhein. Volkszeitung) vom 14. Oktober 1905: ›. . . Der hohe ästhetische Genuß und die reiche Belehrung, die sie aus ihrer Anschauung und Lektüre schöpfen, werden für das geringe materielle Opfer überreich entschädigen . . . etc.‹

Schweizerische Kirchen-Zeitung (Luzern) vom 15. März 1906: ›Wir empfehlen diese Unternehmung und Darbietung vornehmer Art unter den verschiedensten Gesichtspunkten. Die Zeitschrift will den ganzen Reichtum der christlichen und menschlichen Ideale auf dem Reiche des Wahren, Guten und Schönen in strahlender Sichtbarkeit entfalten helfen. . . Vielleicht dürfen wir es gestehen, daß wir hier manches verwirklicht finden, was wir in unseren Gedanken: Anteilnahme der Katholiken an Wissenschaft und Kunst (S. 45 ff.) auszusprechen wagten. . . . .‹ A. M.

Das Vaterland (Luzern) vom 13. November 1905: ›. . . . ›Die christliche Kunst‹ hat noch nicht alles erreicht, aber vieles. Sie wird ihr großes Ziel auch erfüllen, wenn das Verständnis und die Teilnahme in jenen Kreisen immer größer wird, in denen sie gesteigertes Interesse zu fordern berechtigt ist. Die christliche Kunst unterstützen, heißt einen Kulturfaktor von großer Tragweite fördern. . . .‹

Kathol. Kirchenzeitung (Salzburg) vom 15. Dezember 1905: ›. . . Wir empfehlen ›Die christliche Kunst‹ speziell dem geistlichen Leserkreise, um sich über die neuen Strömungen in der christlichen Kunst zu orientieren. G. A.‹

Deutsches Volksblatt Stuttgart vom 7. Oktober 1905: ›. . . Wir möchten nicht verfehlen, unsere Leser auf die idealen Bemühungen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst und die vornehme, durchaus auf der Höhe der Zeit stehende Monatsschrift aufmerksam zu machen. Dr. St.‹

Das Vaterland Wien vom 3. Oktober 1905: ›. . . Jetzt, da ein Jahr vorüber ist, . . . können wir uns überzeugen,, daß die Zeitschrift diesen ihren Vorsätzen und ihrem Programme treu geblieben ist . . . .‹

Aehnliche Besprechungen brachten: **Baseler Volksblatt, Katholische Schulzeitung (Donauwörth), Der Kunstfreund (Innsbruck), Badischer Beobachter (Karlsruhe), Allgemeine Rundschau (München), Mainzer Journal, Blätter für bayer. Gymnasialschulwesen (München), Magazin für volkstümliche Apologetik (Ravensburg)** u. a. m.





K. J. BECKER-GUNDAHL — DER AUSTRÄGLERIN ENDE

Im Besitz des Prof. Franz von Defregger, München; gemalt 1885

KARL JOHANN BECKER-GUNDAHL

Von FRANZ WOLTER

Auf der jüngsten Winterausstellung der Münchener Secession bot sich die Gelegenheit, drei Künstler: Professor K. J. Becker-Gundahl, Viktor Weishaupt und Richard Pietzsch an Kollektionen ihrer Werke näher zu studieren. Hier trat uns vor allem Professor Karl Johann Becker Gundahl als eine bedeutende Künstlerpersönlichkeit entgegen, die nach ihrer tiefen und vielseitigen Veranlagung und vermöge ihrer Stellung im modernen Kunstleben hohe Wertschätzung und eingehende Würdigung verdient. Ihm möchten wir daher im Anschluß an Abbildungen mehrerer Schöpfungen des Meisters aus allen Perioden seines reichen Wirkens folgende Zeilen widmen.

Überblicken wir das Gesamtschaffen unseres Künstlers von den ersten Werken seiner Frühzeit an bis zu seinen letzten Schöpfungen, so bedauert man nur eines, daß Becker-Gundahl, wie so mancher seiner Kollegen, erst auf einem weiten Umwege zu dem gelangte, was ihn künstlerisch beseelte, zur Kunst im Dienste der Kirche. Er ist als einzelner sogar ein Bild unserer modernen Kunst überhaupt. Es würde hochinteressant sein, all die verschlungenen Pfade zu charakterisieren, welche auch die heutige Malerei in den letzten Dezennien gegangen, um wieder zu den Absichten und Zielen der alten Meister zurückzukehren. Vielleicht müssen diese Umwege gemacht werden — wer vermag dies zu beurteilen? Merkwürdig ist nur, daß Becker-Gundahl sich eines Tages durch Zufall oder durch Fügung selbst entdeckte und sich plötzlich in seine Bahn geworfen sah, wo er nun weiterflog.



K. J. BECKER-GUNDAHL DIE NÖRGLER
Gemalt 1891

Irgend ein Ereignis, vielleicht ein kleiner Auftrag mag die Veranlassung gewesen sein. Die Schicksale des Menschen sind sehr mannigfaltig, sie beeinflussen ihn, und gerade bei unserem Künstler, der in Ballweiler in der Rheinpfalz als der Sohn eines Volksschullehrers am 4. April 1856 geboren, in seiner Heimat das Schreinerhandwerk erlernte und nachher erst zur Kunst kam, sind sie in hohem Grade wechselvoll und zum Teil wenig erfreulich zugleich. Viele Kämpfe hat es den jungen Menschen, dessen ganzes Wesen zur Malerei drängte, gekostet, Hobel und Stemmeisen beiseite legen zu dürfen, um im Jahre 1876 die Münchener Akademie zu besuchen. Künstlerische Anleitung und Anregung erhielt er hier durch Strähuber, Barth, W. v. Diez und Löfftz. Kaum hatte er das Studium begonnen, mußte er wegen Mittellosigkeit München verlassen, er kam nach Kiel, zeichnete für Professor Esmarch anatomische Präparate und gab Unterricht in der dortigen Töchterschule und an der städtischen Gewerbeschule. 1882 sieht München den jungen Künstler in der Komponierschule von Gabriel Max; hier erwachte zuerst seine Neigung zur religiösen Malerei, er beginnt ein größeres Bild: »Christenversammlung in den Katakomben«. Dieses mit glühendem Eifer angefangene Werk mußte er stehen lassen, um sich draußen in der Welt sein Brot zu verdienen. Mit frischem Mut zurückgekehrt, findet er das Bild nicht mehr. Seine ehemaligen Mitschüler haben inzwischen die umfangreiche Leinwand zerschnitten, verteilt und die Teile für eigene Studien verwendet.

Der trostlose Maler wirft sich nun dem Kunsthändler in die Arme und malt um den Lohn von 9 Mark per Woche Bild um Bild nach modernen Größen von morgens früh bis abends spät, bis ihn ein glückliches Geschick nach Simbach und Osternberg bei Braunau am Inn führt, wo er volle sieben Jahre unter den ländlichen Bewohnern sein Dasein verbringen kann und jene Studien und Entwürfe schafft, die seiner folgenden Zeit die Richtung geben. Auch das große, unvollendet gebliebene Werk »In der Kirche« (Abb. S. 177) entstand hier in der Idee. Immer war es der Kampf um die Erhaltung des Lebens, welcher die besten und schönsten Ideen schon im Keime erstickte. Als Vorläufer zu diesem Bilde der »Kirchenbesucher« wollen auch all die Studien und Bilder aus dem Bauernleben betrachtet werden, die zur Ausstellung gelangten. Die Münchner Schule verleugnet sich dabei nie und des Malers persönliche Stimmung kommt durchwegs in schwermütigen, tieftraurigen Noten mit zum Ausdruck. Geradezu schreckhaft ist das Bild »Der Austräglerin Ende« (Abb. S. 173). Ein altes, in elender Hütte auf noch elendigerem Lager soeben verstorbenes Weib, auf dessen Leichnam der halb verhungerte Hund sein wimmerndes Geheul zur blinden Fensterluke erhebt. Wie in diesem Gemälde, das in seiner malerischen Qualität einem Israels nicht nachsteht, so weht auch aus den weiteren Bildern mehr oder weniger eine pessimistische, düstere Weltanschauung. Hierfür sprechen »Die Wahrsagerin« (Abb. S. 176), »Die Blinde« (Abb. S. 175) »Die Witwe« u. s. w., ja selbst der harmlosen Bauernmalerei ist der Zug des sozialen Elends

aufgeprägt. Es duftet etwas stark nach Erd- und Stallgeruch, aber man muß trotzdem den Meister bewundern, wie er die Dinge nie von der rein stofflichen Seite betrachtet, sondern überall mit kerniger, zielbewußter Hand das rein Malerische auszulösen versteht. Über all dieses hinaus jedoch geht ihm die Form. Dem zeichnerischen Element, der Grundbedingung in der Malerei, widmet er die intimsten Studien. Schon in einigen der ersten Bildnisse ist die reine Freude an der Linie bemerkenswert. Ganz hervorragend aber kommt dieses Bestreben, die reine edle Form herauszuheben, in einigen Porträtköpfen zum Ausdruck, die, wie dies insbesondere ein leicht braun getuschtes Bildnis zeigt, an die hohe Kunst Holbeins erinnert (Abb. S 186). Da pulsiert das Leben in den feinen hingezogenen Linien der Nase, des Mundes und den so seelisch ansprechenden Augen, welche an sich schon durch den Zug der Linie modellieren. Hier sind die besten und köstlichsten Wirkungen mit den eben noch ausreichenden Mitteln gegeben, jenem Kunstgesetz, das von ewiger Gültigkeit ist. Gegen solche Werke mögen nicht einmal die an sich brillanten Federzeichnungen standhalten, in denen sich fast urplötzlich statt des Weltverächters und Anklägers nun der Märchendichter und Träumer ausleben kann, nachdem unser trefflicher Adolf Oberländer dem in bitterste Not geratenen Kollegen weiterhilft und ihm Arbeiten für die »Fliegenden Blätter« verschafft (Abb. S. 185). Eine ganze Fülle romantischer Stoffe behandelt da seine Feder mit einer Leichtigkeit und einem sicheren Gefühl, die erstaunlich sind, aber mit eisernem Fleiß errungen werden mußten. Man wird mitunter unwillkürlich an die Holzschneider des Mittelalters gemahnt, die bei aller Schlichtheit und ehrlichen Naivität so kernig deutsch waren und so viel konnten. Vor allem hat er mit diesen das Gefühl für den Stil gemeinsam, einen Stil, der bei ihm ganz persönlich und das ungesuchte Ergebnis seiner vollständigen künstlerischen Weltanschauung ist. Von solchen köstlichen Proben mögen als ganz besonders anziehend »Der Hirte« (Abb. S. 183), »Des Pagen Leid«,



K. J. BECKER-GUNDAHL — *Gemalt 1889* — DIE BLINDE

»Trauung«, »Vor dem Turnier«, »An der Himmelspforte« genannt sein. Die Abbildungen S. 180, 182 und 184 bieten drei prächtige Zeichnungen, welche das Graphische Museum, München, besitzt. Geheimnisvolle Fäden spinnen von dieser romantischen Dichtungskunst zum religiösen Thema hinüber, in dem Becker-Gundahl, wie schon angedeutet, die seinem innersten Wesen entsprechende Richtung gefunden hat (Abb. S. 187 ff.). Hier knüpft der Maler schritte, das widerstrebt seinem künstlerischen Gefühl, dafür ist er zu selbständig. Wir können auch heute, wenn wir nicht vom nur archäologischen Standpunkte ausgehen, sondern von unserer rein menschlich empfindenden modernen Anschauungsweise, die uns verrenkt erscheinenden Körper und Glieder der Alten schwer ertragen. Eine Anlehnung an die Manier darf selbst der eingefleischte Altertümler von einem modernen Künstler nicht



K. J. BECKER-GUNDAHL BEI DER WAHRSAGERIN
Gemalt 1888

in seinen wuchtigen und großangelegten Entwürfen, Kartons und Farbenskizzen für die Mosaiken der Münchener Maximilianskirche an die traditionelle Monumentalmalerei an, die uns die kirchliche Kunst in großartigen Denkmälern hinterlassen hat. Und es ist sehr erfreulich, daß der Künstler bei aller traditionellen Übernahme der religiösen Idee, des Wichtigsten in der religiösen Kunst, nicht in jenes Extrem fällt, dem die meisten Rekonstruktionsmaler verfallen. Lediglich Nachahmungen mittelalterlicher Malereien schaffen, ohne Rücksicht auf unsere heutigen Fortfordern, wohl ein Studium der Alten in geistiger Beziehung. So hat auch Becker-Gundahl in der ganzen Anlage jener erwähnten Monumentalmalerei das von den Alten Gelernte völlig in seine eigene Sprache übersetzt und uns das für die kirchliche Kunst Wichtigste gegeben. Die ausgestellten Entwürfe, insbesondere aber die Engeldarstellungen, Schalmeien und Flöte blasend, Geige, Harfen, Cello spielend, ferner die Madonna von Heiligen umgeben, die entzückenden Vogelfriese gaben vollgültigen Beweis von der Kunstart des Meisters (Abb. S. 187 bis Beil. S. I).



K. J. BECKER-GUNDAHL IN DER KIRCHE (UNVOLLENDET)
Galerie des Vereins bildender Künstler München »Secession«; gemalt 1893

Überall legt er, und das ist entscheidend in seinen Entwürfen, die aus der Natur entnommenen Motive zugrunde, wie die Handzeichnungen es beweisen, überall wählt er die naturalistische Erscheinungswelt nicht willkürlich, sondern mit ernster Erwägung zum Dienste seines Themas aus, überall formt er sie dem jeweiligen Material, der Technik, hier dem Mosaik angemessen um. Wie der Künstler dabei die hehren Vorbilder der altdeutschen und altitalienischen Kunst innerlich erschaut hat, ohne sie irgendwie direkt zu kopieren, daraus mögen unsere jungen Maler, die sich der kirchlichen Kunst widmen, ein Beispiel nehmen. Nicht die Alten zu imitieren, sondern in das Wesen, in den Geist, in die Wahrhaftigkeit ihres Empfindens einzudringen, auch nicht Sklave der Natur zu sein, sondern ihr Meister und Beherrscher, das zeigt uns Becker-Gundahl in all den vielen Einzelheiten seiner bisher geschaffenen Werke, vornehmlich aber in den Schöpfungen im Dienste der monumental kirchlichen Kunst. Möge er auf diesem letzteren Gebiete ein reiches Arbeitsfeld finden, nachdem er sich so hervorragend bewährt hat. Sein guter Erfolg mit den Entwürfen für die Maximilianskirche in München ist umso höher zu schätzen, als er vorher nie auf kirchlichem Gebiete tätig war.



K. J. BECKER-GUNDAHL ELTERNGLÜCK
Gemalt 1893

WIE LERNEN WIR SEHEN?

Von E. GUTENSOHN

Wie lernen wir sehen? Sonderbare Frage! Indes brauche ich den verehrten Lesern der »Christlichen Kunst« nicht erst auseinanderzusetzen, daß es sich in den folgenden Ausführungen nicht um eine Anleitung handeln wird, wie wir unser Auge in physischer Hinsicht zu möglichster Ausbildung bringen können, so daß wir etwa lernen, nach Indianerart die Spuren im Sande oder Grase zu verfolgen oder den Feind aus weitester Entfernung zu erkennen, sondern daß wir es mit dem ästhetischen, künstlerischen Sehen zu tun haben werden.

Dabei sei aber auch nicht verhehlt, daß es sich hier zunächst nicht um eine Anleitung zur Betrachtung von Kunstwerken handeln soll; diese finden wir reichlich in den Abbildungen unserer Zeitschrift sowie theoretisch in den Aufsätzen aus berufenen Künstlerkreisen, es soll vielmehr der Versuch gemacht werden, darzutun, wie der ästhetisch empfindende Mensch befähigt wird, die Schönheiten der Natur durch richtiges Beschauen zu genießen. Dabei leitet mich der Gedanke, daß nicht jeder Gelegenheit hat, häufig Kunstwerke im Original zu betrachten und sich dadurch im künstlerischen Genuß zu vervollkommnen — solche Gelegenheit ist im allgemeinen nur in größeren Städten und Kunstzentren gegeben; — jedem aber ist die Möglichkeit geboten, die Schönheiten der ihn umgebenden Natur in sich aufzunehmen. Freilich setzt sich der, der es unternimmt, in einer Kunstzeitschrift Erörterungen über einen solchen Gegenstand zu geben, der Gefahr aus, daß er vielen Lesern längst Beobachtetes und oft Gesehenes vor das geistige Auge führt, indes dürfte es doch für so manchen nicht uninteressant sein, wenn das einmal Gefühlte und in der Vorstellung Ruhende durch das Wort wieder aufgefrischt und zu lebendigem Bewußtsein gebracht wird.

Und über die Wichtigkeit unseres Gegenstandes wird ein Zweifel kaum bestehen. Gewiß hat Dr. Hermann Popp recht, wenn er in seiner »Maler-Ästhetik«[1]) sagt: »Bestimmend für das Kunstverständnis eines Menschen ist sein Verhältnis zur Natur, denn aus ihr

[1]) Popp Dr. Hermann; Maler-Ästhetik. Straßburg, Heitz & Mündel, 1902.



K. J. BECKER-GUNDAHL — RÖTELSTUDIE ZU EINEM BILD »DIE WALLFAHRER«

Galerie des Vereins bildender Künstler Münchens »Secession«; gezeichnet 1893



K. J. BECKER-GUNDAHL RÖTELSTUDIE ZU EINEM BILD »DIE WALLFAHRER«
Galerie des Vereins bildender Künstlers Münchens »Secession«; gezeichnet 1893

fließen alle Quellen der Kunst. Wie sich dem Künstler aus dem Anschauen der Natur und dem ästhetischen Versenken in ihren Anblick die Mittel zu neuen Schöpfungen ergeben, so gehen auch für den Laien alle Erfordernisse für den Genuß und das Verständnis dieser Schöpfungen aus jener hervor. Wer die Erscheinungsformen der Natur nicht kennt oder nicht so genau kennt, daß er ein treues Erinnerungsbild davon in seinem Gedächtnis aufbewahrt, dem fehlt für die Kunstbetrachtung so gut wie alles. In solchen Fällen kann es leicht vorkommmen, daß das schlechteste Bild für gut und das beste Bild für schlecht gehalten wird, denn in einem Fall werden infolge der mangelnden Erinnerungsbilder die Fehler übersehen, im andern Falle kann aus dem gleichen Grunde keine Illusion zu stande kommen.«

Es läge hier nun freilich nahe, über den Unterschied zwischen Naturgenuß und Kunstgenuß zu sprechen. Dr. Konr. Lange, der den letztern in der »künstlerischen Illusionsfähigkeit« sucht, vermöge welcher wir durch die Kraft der Phantasie das geschaute Abbild in Wirklichkeit umsetzen, erklärt den ästhe-



K. J. BECKER-GUNDAHL STUDIE ZU »IN DER KIRCHE«

Kgl. Graphische Sammlung in München; gezeichnet 1892

tischen Genuß der Natur als auf der »umgekehrten Illusion« beruhend. Wir wollen uns aber bei diesen Theorien nicht lange aufhalten, es wird sich später noch die Gelegenheit ergeben, auf das Verhältnis von Natur und Kunst zurückzukommen. Für den Augenblick möchte die Hervorhebung der Tatsache genügen, daß wir durch häufige Betrachtung von Kunstwerken zum richtigen, ästhetisch-künstlerischen Sehen in der Natur angeleitet werden. Vor allem macht uns die Bilderbetrachtung aufmerksam auf das eigentlich »Malerische« in der Natur.

Das Sehen in der Natur hängt nun freilich psychologisch eng zusammen mit dem verschiedenartigen Interesse (dem wirtschaftlichen, wissenschaftlichen etc.) des Menschen, und die rein ästhetische, absolut freie Naturbetrachtung ist für manche oft schwer, weil dabei jedes andere Interesse völlig in den Hintergrund treten muß. Zur Erläuterung des Gesagten einige Beispiele: Wir stehen vor einer im Blumenschmuck des Frühlings prangenden Wiese. Der Eigentümer derselben beschaut sie und überlegt dabei, ob es wohl schon zum Mähen Zeit sei, wie sich der Ertrag heuer im Vergleich mit dem des Vorjahres stellen werde u. dgl. — er hat ein rein wirtschaftliches Interesse. Ein Botaniker, der an der Wiese vorübergeht, achtet auf die darin vorkommenden Grasarten und sonstigen Pflanzenspezies, er macht daraus etwa auch Schlüsse auf die Natur des Bodens — sein Interesse ist ein lediglich wissenschaftliches. Wer aber auf der Wiese das Hervortreten der verschiedenen Farben und Formen der Blumen und Blüten aus dem umgebenden Grase und die harmonische Wirkung der Farbentöne mit dem umgebenden Grün, die Lichter und Schatten darin beobachtet, der sieht rein ästhetisch; sein Beschauen bietet ihm, weil durch kein »Interesse« beeinflußt, reinen Genuß. Ein anderes Beispiel: Wir sind im Walde. Der Forstmann durchstreift denselben, sorgfältig beobachtend. Nichts entgeht seinem prüfenden Auge, nicht die Spuren des Wildes auf dem Boden, noch die Veränderungen, welche Wind und Wetter oder kleine aber mächtige Feinde aus dem Tier- und Pflanzenreich an den Bäumen hervorbringen usw. Sein Interesse ist ein praktisches. Der Maler aber, der den Wald betritt, beobachtet ganz anders. Sein Blick haftet an der Gruppierung

der Baumstämme, an deren Zurückweichen gegen den dunklen Hintergrund, das uns das Ende der immer neu auftauchenden Säulenhallen nicht absehen läßt, oder an den Lichtern und deren Reflexen im Dunkel des Waldes, oder an den mit Moos bewachsenen Steinblöcken u. dgl. — er sieht rein ästhetisch. Dort, wo der Wald aufhört und das Moor anhebt, liegt ein kleiner, sumpfiger Weiher, von einigen Birken und Weiden beschattet. Wer die elegisch-friedliche Naturstimmung, die darin liegt, genießen will, der denkt nicht an den Schlamm auf dem Grunde des Weihers, noch an das häßliche Getier, das darin sich tummelt; er sieht nur das, was für das Auge wirklich da ist: die schöne Baumgruppe, die von den Birken und Weiden gebildet wird, die Spiegelung derselben und des Himmels im Wasser, die Farbenharmonie des Ganzen. Wer so sehen gelernt hat, dem wird sich, wo er auch weilen mag, eine Fülle von Schönheit erschließen, dem wird eine Feldblume, ein Kornfeld, eine Wiese, ein buschbestandener Hügel die reinsten Freuden gewähren, der kann in der »öden« Heide Reize entdecken, die denen des Hochgebirges und des Meeres nicht nachstehen.

Nun erhebt sich freilich die Frage: Welche Gegend ist schön, welche nicht? Wir sagen zunächst mit Fr. Ratzel:[1] »Eine volle Beantwortung der Frage: Was ist das Schöne in der Natur? verlange niemand. Es ruht ein Geheimnis über dem Grunde der Schönheit,

[1]) Friedrich Ratzel: Über Naturschilderung. München und Berlin, R. Oldenbourg. 1904. Mit sieben Bildern in Photogravüre. Preis M. 7.50. Das treffliche Buch ist das letzte Werk des bekannten Geographen, das derselbe kurz vor seinem Tode vollendete. Es ist nicht nur wertvoll für den Lehrer der Geographie, dadurch, daß es über die Grenzen von Wissenschaft und Kunst aufklärt, insbesondere zeigt, wie das künstlerische Schauen der wissenschaftlichen Beobachtung vorausgeht, sondern überhaupt wichtig für jeden, der die Natur verstehen lernen will.



K. J. BECKER-GUNDAHL — DIE BETENDEN

Im Besitze des Herrn Dr. Soltmann in Falkenberg, gezeichnet 1893



K. J. BECKER-GUNDAHL — DIE LAUNE

Federzeichnung v. J. 1899, Kgl. Graphisches Museum in München



K. J. BECKER-GUNDAHL — DER HIRTE

Federzeichnung v. J. 1899

in das unsere Lichter so wenig hineinleuchten werden, wie in das Schöpfungsgeheimnis selbst. Die Schönheit ist etwas Mystisches, sagte auch Fechner. Und wir stimmen mit ihm überein in der Erkenntnis, daß in der Schönheit ein Unerforschbares und daher im tiefsten Grunde Unsagbares sei«. Unter den allgemeinen Begriff des Schönen fallen zudem wieder verschiedene Unterbegriffe, und nicht jeder Mensch ist für die verschiedenen Arten des Naturschönen gleich empfänglich. Der abgehetzte Großstädter, der Ruhe sucht, liebt vielleicht mehr das Einsame, Friedliche, während dem Landbewohner die reich belebte Landschaft besser gefallen mag. Im allgemeinen ist der Mensch früher geneigt, sich am Erhabenen zu erfreuen als am Schönen. Schiller hat diese Erkenntnis mit den Worten ausgesprochen, daß der Mensch »von Größe und Kraft längst gerührt ist, ehe er für Harmonie und Grazie anfängt empfindlich zu sein«. Insbesondere ist es die Freude am Fernblick, die sich sehr früh, wohl am frühesten unter allen Regungen des Naturgefühls Ausdruck in großartigem Maße geschaffen hat. Dies beweisen zahllose Kapellen und Kruzifixe, sogar Bauernhäuser in aussichtsreicher Lage, dies beweist auch der Umstand, daß Landleute die Maler, die in ihre Gegend kommen, gern auf Aussichtspunkte aufmerksam machen. Bekannt ist auch, daß der hl. Benediktus seinen Jüngern den Rat gab, dieselben möchten für ihre Niederlassungen stets die schönsten Plätze der Erde wählen, um durch den Anblick der schönen Natur das Herz zum fröhlichen Dienste Gottes zu begeistern. Deshalb sehen wir denn auch die Klöster dieses Ordens sich oft auf Bergen erheben oder überhaupt an Punkten, wo sich ein weiter, schöner Ausblick bietet. Diese Freude am Fernblick ist es auch zumeist, die alljährlich so viele ins Gebirge oder ans Meer treibt. »Wo immer das Land weit und offen ist, werden auch die Wasserflächen breit, der Himmel ist weit gespannt, alles nimmt einen Zug ins Weite, und die Wolken vollenden diesen Charakter. Und jede Weite in der Landschaft hat etwas Großes, Feierliches«.[1]) So enthüllt sich aber auch in vielem in der Natur, was wir für schön halten, weil es uns fesselt, zuletzt das Erhabene. »In viel begehrten Fernblicken von hohen Berggipfeln ist kaum eine einzige s c h ö n e Linie, sie sind nur großartig, reich, erhaben.[2]) Der Anblick eines Berges selbst wirkt erhaben, das breite Aufruhen auf seiner Unterlage ist ein ebenso wichtiges Element seiner Größe wie sein Emporragen. Dem Unterschied zwischen dem Erhabenen und dem Schönen, Anmutigen entsprechend unterschied man früher in der Landschaft gern den g r o ß e n und den s c h ö n e n Stil.

Während Landschaften, in denen der erstere vorwaltet, durch den großen Maßstab, den sie uns vorhalten, unseren Geist der engen Sphäre des Wirklichen entreißen und uns mit einem Gefühl der Ehrfurcht, ja selbst der

[1]) Fr. Ratzel a. a. O. S. 155.
[2]) Fr. Ratzel a. a. O., S. 186.

Furcht erfüllen, weckt die schöne, anmutige Landschaft in uns sympathische Gefühle. »Sie macht sich nicht mit ehrfurchtgebietender Stärke, nicht mit der Forderung, daß wir uns ihr unterordnen, geltend, sondern sie scheint durch ihr bescheidenes, leichtfaßbares Maß und ihre ansprechende Freundlichkeit sich uns unterzuordnen.«[1])

Ein Fluß oder kleiner See mit Ortschaften an den Ufern, zwischen Feldern und Wiesen eingebettet, in weiterer Entfernung von waldgekrönten Bergen eingeschlossen, eine solche Landschaft wirkt anmutig. Hügellandschaften können reizvoll sein durch Abwechslung, ihre allmählich ansteigenden Höhen hemmen aber auch die Aussicht, ohne uns Interessantes zu zeigen, und dadurch können sie eintönig wirken. Das Unbedeutende wirkt in der Wiederholung auf kleinerem Raum einförmig, anders im großen: dort wird es erhaben. Die Kompensation für die Einförmigkeit liegt in der Weite. Die Wüste ist auch einförmig, aber großartig; der Eindruck der Großartigkeit überwächst den der Armut. Im übrigen ist nicht zu verkennen, daß unsere Freude an der Natur, der Naturgenuß im tieferen Sinne in einer armen Natur leicht größer sein kann als in einer reichen. »In einer armen Natur ist kein

[1]) Berthold C.: Das Naturschöne. Herder, Freiburg, 1882.



K. J. BECKER-GUNDAHL NACH DEM TURNIER

Federzeichnung v. J. 1900, Kgl. Graphische Sammlung in München



K. J. BECKER-GUNDAHL ANNO 1400
Federzeichnung v. J. 1902 für die »Fliegenden Blätter«, Eigentum von Braun & Schneider

Baum, den wir nicht liebevoll umfingen! Der Genuß einer reichen Natur ist abstumpfendes Vergeuden. Wenn wir uns wandernd herausringen aus der Fülle der Einzelformen und -Farben zu den großen Linien und Flächen, so ist darin auch ein Streben nach Einfachheit, sozusagen das Sehnen des Reichen nach dem Glück der Armut.«[1]) Gerade in der Monotonie wirkt ein schönes Einzelbild um so besser. In Talsohlen und Ebenen sind wieder die Formen der kleineren Vertiefungen, Senkungen, Hohlwege u. dgl. von nicht geringer ästhetischer Bedeutung.

Schließlich wird man aber auch in der schönsten Gegend, wenn man deren Schönheiten täglich sieht, gegen dieselben abgestumpft. Von nicht zu unterschätzender Bedeutung für den Naturgenuß ist deshalb das W a n d e r n und R e i s e n.

»Das Wandern bedeutet für den Beobachter der Landschaft die fortgesetzte Anregung zum vergleichenden Sehen und Beobachten; denn indem Bild auf Bild folgt, wird eines mit dem andern verglichen und eines steigert die Beobachtungsgabe für das andere. Indem also das Wandern uns immer neue Naturszenen vor die Augen bringt, regt es unsere Wahrnehmungsfähigkeit und unsere Freude am Beobachten immer von neuem an. Was uns in der Heimat nicht mehr auffällt, tritt uns in neuen Umgebungen mit erhöhtem Reize entgegen. In der Geschichte der Landschaftsmalerei ist es ein ganz gewöhnlicher Vorgang, daß eine fremde Welt weit eher fesselte, weil ihre Farbenpracht das Auge des Malers ganz anders packte als die altgewohnte Umgebung.«[2]) Schon das Eindringen in eine uns bisher noch unbekannte Gegend hat einen unnennbaren Reiz, ein Gefühl, welches wohl auch die großen Forscher beseelen mag, die uns neue Erdstriche erschließen.

Dem, der das Sehen in der Natur gelernt hat, wird aber auch die altgewohnte Gegend immer wieder neue Schönheiten erschließen, wenn er sie bei verschiedener Tages- und Jahreszeit, bei verschiedener Stimmung und Beleuchtung oder von einer andern Seite aus betrachtet. Dazu ist freilich erforderlich, daß er verstehe, aus der Fülle der ihn rings umgebenden Landschaft das E i n z e l n e h e r a u s z u l ö s e n. In der Natur sehen wir eben auf einmal viel und vielerlei nebeneinander und hintereinander und in verschiedenen Tiefen hintereinander; wir müssen unsere Augen umhergehen lassen, sie bald auf die Nähe, bald auf die Ferne einstellen. (Ein Bild bringt uns alles auf einem engen Raum und auf derselben Fläche; es ist darum eine Ansicht von einem bestimmten Punkte aus, also im eigentlichen Sinne des Wortes »einseitig«.) Wer in der Naturbetrachtung Laie ist, vermag es nicht, aus der ihn umgebenden Natur die einzelnen landschaftlich schönen

[1]) Fr. Ratzel a. a. O. S. 118.

[2]) Fr. Ratzel a. a. O., S. 223.

Motive herauszusehen, darum liebt er auch nur solche Bilder, Gemälde, die ihm recht Vieles zeigen. Ein einfaches Motiv dagegen, z. B. ein Waldesrand, ein Hohlweg u. dgl. wird ihm kaum beachtenswert erscheinen, weil er diese Dinge bisher auch in der Natur nicht beachtete.

Ein gutes Mittel für den, der aus der Landschaft Einzelbilder herausschälen will, ist das Beschauen derselben durch die hohle Hand oder auch die Benützung eines Rahmens, durch den man die einzelnen Teile der Landschaft betrachtet. Man kann sich einen solchen leicht aus Karton oder Pappe ausschneiden. Durch die Umrahmung wird das einzelne Teilbild aus dem großen Gesamtbilde herausgeschnitten und dadurch sein Eindruck auf den Beschauer verstärkt.

Noch ein wichtiges Moment, das beachtet werden muß, damit die Natur uns nicht ein unschönes Bild zeige und dadurch der Genuß uns getrübt und verkürzt werde, ist die Wahl des richtigen Standpunktes. Manches landschaftliche Motiv: eine Baumgruppe, ein Hügel etc. mag uns, von einer gewissen Seite gesehen, höchst uninteressant erscheinen, verändern wir aber unsern Standpunkt, so kann es uns auf einmal Schönheiten zeigen, die wir vorher gar nicht ahnten. Die Stellung eines besonders in die Augen fallenden Objektes: eines Berges, Schlosses etc. genau in der Mitte des Landschaftsbildes wirkt nicht gut, man zieht deshalb stets die anmutige Zufälligkeit einer etwas seitlichen Stellung vor. »Es liegt hier die Erwägung nahe, daß, wenn ein Gegenstand durch Größe, Form und Farbe schon hervortritt, man nicht auch noch den Vorzug der Mittelstellung darauf häufen darf, ohne das künstlerische Gleichmaß des Ganzen zu gefährden.«[1] So wird man auch in einer Allee sich nicht in die Mitte der Straße stellen, um einen vorteilhaften Blick zu haben, sondern an die Seite derselben. Ebenso werden wir, wenn wir von einem Gebäude eine schöne Ansicht haben wollen, nicht in die Mitte vor dasselbe treten, wo wir nur die ganze Front vor uns haben, sondern werden auch hier eine etwas seitliche Stellung einzunehmen suchen, damit uns auch die Seitenansicht erscheine. Noch ist zu beachten, daß uns das Gebäude nicht zu nah sein darf, damit wir nicht die oberen Teile desselben aus der Froschperspektive zu sehen gezwungen sind. Mehrere wagrecht laufende parallele Linien sind unschön. Schade deshalb, daß unsere heimatlichen Gefilde so oft von den wagrechten Strängen der Eisenbahn durch- und zerschnitten werden! Freilich macht sich dies in der Nähe weit störender bemerkbar, als in der Ferne, da hier, gegen den Horizont zu, ohnehin oft wagrechte Linien erscheinen, besonders in der Ebene, während der Mittel- und Vordergrund mannigfaltigere, besonders wellenförmige Linien zeigen. Ganz anders wirken parallel laufende senkrechte Linien. Die senkrecht stehenden Stämme des Waldes, die unter dem grünen Dach eine Säulenhalle bilden, ermüden uns nicht, selbst nicht die Bäume einer Allee. Wenn die letzteren mit ihren ein-



K. J. BECKER-GUNDAHL DIE GATTIN DES KÜNSTLERS (1902)
Galerie des Vereins bildender Künstler Münchens »Secession«

[1]) Fr. Ratzel a. a. O., S. 91.



K. J. BECKER-GUNDAHL ENGEL MIT HARFE (Entw. 1904)
Ausschnitt, vgl. S. 195, Apsismalerei links, untere Reihe

ander zugekehrten Aesten hoch über der Straße ein Gewölbe bilden, kann dessen Schwung und Höhe, dessen Formen- und Farbenreichtum uns mit der einförmigen Aufeinanderfolge der zwei Reihen Baumstämme völlig versöhnen. Die geraden Linien eines Gebäudes auf einer Anhöhe oder durch die Zweige der Bäume hindurch gesehen, vermehren die malerische Wirkung eines Bildes. Überhaupt befriedigt die Verschiedenartigkeit der Linien, am meisten im Vordergrunde.

Die Beachtung des Standpunktes führt uns von selbst auf das nächste wichtige Gebiet: das der schönen und malerischen Form. Das Malerische fällt nun freilich gar manchmal mit dem Schönen im gewöhnlichen Sinne nicht zusammen; die Grenzen von »malerisch« und »schön« sind indes nicht leicht festzustellen. Ein verkrüppelter Baum z. B. mag sehr malerisch wirken; schön wird man ihn darum trotzdem nicht nennen. »Das Malerische«, sagt Fr. Ratzel,[1]) hat jederzeit etwas

1) A. a. O. S. 203.



K. J. BECKER-GUNDAHL — ENGEL MIT GUITARRE

Ausschnitt, vgl. S. 195, Apsismalerei rechts, untere Reihe

Geschichtliches. Es ist aus der Regelmäßigkeit und Frische heraus unregelmäßig und alt geworden, und darin liegt eben sein Malerisches. Es hatte was erlebt.« Dies hat besonders Gültigkeit für alte Gebäude. Bei diesen fällt noch der Umstand ins Gewicht, daß die Bauweise früherer Zeiten uns überhaupt ästhetisch oft mehr befriedigt als die heutzutage sich so häufig breitmachende. Bauten, die vor einem halben Jahrhundert oder noch früher entstanden sind, machen oft den Eindruck der Behaglichkeit, der Freundlichkeit und echt deutschen Wesens, während solche neuern und neuesten Datums uns recht kalt und nüchtern anmuten können trotz ihres »Stils«. »Der Ausdruck unserer Wohnhausbauten, sagt P. Schultze-Naumburg,[1]) ist der der absoluten Charakterlosigkeit.« — Bringt der Aufenthalt an irgend einem Orte älterer Anlage stets ein gewisses wohltuendes Raumgefühl und eine irgendwie interessante Ortsstimmung mit sich, so schafft man jetzt nirgend mehr eine andere Ortsstimmung als die der Öde und Gleichgültigkeit. Unsere modernen Häuser könnten ebensogut in München wie in Hamburg, ebensogut in Ostpreußen wie in Schwaben stehen.

Über die ästhetische Sprache der Formen in der Natur will ich mich an dieser Stelle nicht weiter verbreiten; wer in diesem Punkte das Bedürfnis nach eingehenderer Belehrung

---

[1]) Paul Schultze-Naumburg: Die Entstellung unseres Landes. Halle a. S., Gebauer & Schwetschke, 1905.



K. J. BECKER-GUNDAHL — ENGEL, FLÖTE BLASEND

Ausschnitt, vgl. S. 195, Apsismalerei rechts, untere Reihe

fühlt, dem sei besonders das schon erwähnte Werk »Das Naturschöne« von C. Berthold empfohlen. Die schöne Form allein würde aber dem ästhetischen Bedürfnis oft nicht genügen; sie erhält erst Leben durch die Farbe. Der Sinn für die Farbe ist bei den verschiedenen Menschen sehr verschieden, er ist auch verschieden nach der Nationalität. Die Italiener und Spanier lieben, dem farbensatten, lichtflutenden Himmel ihrer Länder entsprechend, feurige, bunte Farben, der Engländer, überhaupt der Nordländer, versteht es, den zart abgestuften, trüberen Tönen der nördlichen Atmosphäre oft reizvolle Stimmungen zu entnehmen. Das Sehen der Farben lernt man wohl am besten durch Vergleichen. Man vergleicht die Farben auf einem Gemälde mit den in der Natur gesehenen, die Farbe des einen Gegenstandes mit der eines andern, man beobachtet die Farbe an einem Gegenstande bei verschiedener Beleuchtung, verschiedener Tages- und Jahreszeit. Man wird dann z. B. sehen, wie schön sich eine junge Birke oder Buche mit ihrem frischgrünen Laube von einem dunklen Waldhintergrund abhebt, wie das Laub der Linde alsbald nach der Zeit ihrer Blüte anfängt sich herbstlich zu färben, wie das ferne Gebirge bei schönem Wetter in einem leichtern, hellern, vor einem Regen in einem schwereren, satten Blau erscheint usf. Bei den Farben haben wir nicht nur die Mannigfaltigkeit ihrer Abstufungen (Farbentöne) zu unterscheiden, sondern auch die Veränderungen einer und derselben Farbe je nach der Beleuchtung. Das Beobachten des



K. J. BECKER-GUNDAHL — ENGEL MIT ALTGEIGE

Ausschnitt, vgl. S. 195, rechts, mittlere Reihe

Lichteinfalls ist für die »Erziehung zum Sehen« ungemein wichtig. Düster erscheint die Landschaft im eintönigen Schatten eines trüben Tages. Wenn aber auf einmal die Sonne durchbricht, welch ein frohes Leben, welch ein Farbenglanz! Eine Landschaft ganz ohne Schatten, wenn wir die Sonne im Rücken haben, wird uns freilich auch nicht befriedigen. Das Auge sucht eben in Farbe wie Beleuchtung Abwechslung und Gegensätze. Günstig wirkt die Beleuchtung seitlich, doch besser etwas diagonal (vorwärts- oder rückwärts-seitlich) als rechtwinklig zum Beschauer. Es ist immer interessant, auf Bildern zu beobachten, wo der Maler das Licht einfallen ließ. Wenn wir die Sonne vor uns, »im Gesichte«, haben, so ist die Landschaft, die vor uns liegt, »transparent« beleuchtet. Bei dieser Beleuchtung sehen wir die einzelnen Formen an einem Gegenstande nicht mehr klar; dieser erscheint, wenn in der Nähe, dunkel, mit scharfen Umrissen, silhouettenartig. Die transparente Beleuchtung kann besonders am Abend, wo der Himmel noch hell glüht, während die Erde schon dunkel erscheint, herrliche Bilder hervorzaubern. Woher kommt es aber, daß so beleuchtete Gegenstände in einiger Entfernung, trotzdem sie uns ihre dunkle Seite zukehren, doch nicht dunkel erscheinen? Es ist dies die Wirkung der Luft. »Indem die Luft trotz ihrer Durchsichtigkeit das Licht je nach der Größe der von ihr durchdrungenen Luftschichten bricht, breitet sie über die Gegenstände ihres Gesichtskreises eine gewisse, sich mit der Entfernung regelmäßig abstufende und verdichtende Trübung, den sogenannten Ton der Luftperspektive. Die Gegenstände des Vordergrundes lassen denselben wegen seiner Dünne nicht erkennen, die des Mittel-



K. J. BECKER-GUNDAHL — ENGEL, SCHALMEI BLASEND

Ausschnitt, vgl. S. 195, rechts, mittlere Reihe

grundes werden von ihm in der Form weicher gestaltet, in der Farbe und den Schatten gesänftigt, bis endlich die Hintergründe in schleierartig vorgezogenem Blau oder Grau verundeutlicht werden.«[1]) Besonders schön sehen wir diese Erscheinung oft am Morgen. Der während der Nacht an der Erde gelagerte Dunst wird von der dahinterstehenden Sonne durchbrochen und läßt die entfernteren Gegenstände in den zartesten blauen und bläulichen Tönen erscheinen. Wir nehmen dies besonders dann gut wahr, wenn im Vordergrund große Gegenstände, z. B. Bäume, sind, zwischen denen hindurch wir die Gegend betrachten. Wenn nach regnerischen Tagen bei völlig ruhiger Luft die Sonne wieder strahlt, werden bisweilen durch die emporgestiegenen Dünste, die wir kaum bemerken, die Gegensätze der Beleuchtung und Beschattung in der Landschaft gemildert, und an solchen Tagen erscheint alles sanfter, lieblicher, während der Wind bei trockener Luft grelles Licht und tiefe Schatten erzeugt. Doch kann auch der Wind Reize bewirken, besonders dann, wenn wir eine große Landschaft vor uns sehen, auf der sich Wolkenschatten lagern. Bald sind Gegenstände des Vordergrundes im Schatten, während der

[1]) C. Berthold a. a. O.

Hintergrund beleuchtet ist, bald haben wir im Vordergrund, in unserer Nähe, Licht, während auf der Ferne der Schatten ruht. Zudem wird das langsame Emporsteigen der Wolken, ihre Färbung, ihr stiller Zug, ihr rasches Dahineilen, ihr wilder Kampf die Wirkung auf ein empfängliches Gemüt nicht verfehlen. Ein bewölkter Himmel kann oft eine Stimmung in der Natur verstärken, während lachender Sonnenschein dieselbe stört. Ein ernster, weltabgeschiedener Waldsee z. B. oder eine alte, halbzerfallene Burg werden bei heiterm Himmel vielleicht keinen recht befriedigenden Eindruck hervorbringen; das Düster eines bedeckten Himmels etwa im Herbst oder Vorfrühling ist im allgemeinen der Stimmung eines derartigen Gegenstandes angemessener und erhöht dieselbe. So kann auch der Nebel die Stimmung zur Schwermut herabdrücken, darum wird sein Wallenund Weben in so manchen Moor- und Heideliedern besungen.

Es liegt nun die Frage nahe, welche Tageszeit wohl für die Naturbeobachtung die günstigste sei. Dies ist natürlich nach verschiedenen Umständen verschieden, doch darf wohl als allgemein richtig gelten, daß der Morgen und der Abend uns die höchsten Reize der Natur enthüllen, während der Mittag, besonders der Frühnachmittag, am ungünstigsten ist. Im Morgen, der uns mit frischer Kraft belebt, liegt etwas Schöpferisches, ein neues Werden, das unsere Seele allen Eindrücken öffnet. Erst das zarte Morgengrauen, dann milde Dämmerung mit rosigen und zartgelben Farbentönen, Berg und Hügel, Wald und Busch, Höhe und Tiefe scheiden sich allmählich, lichter wird der Himmel, bis endlich die Sonne erscheint und Glanz und Schatten und Farben malt. Gegen Mittag, besonders im Sommer, wird das Licht mehr und mehr grell und weiß, das Auge überreizend, die Sonne steht hoch und die Schatten werden kürzer.



K. J. BECKER-GUNDAHL — ENGEL MIT CELLO

Ausschnitt, vgl. S. 195, Apsismalerei links oben

Nach und nach verlängern sie sich wieder, das Licht wird milder, goldiger: der Abend naht, und manches Objekt in der Natur, das im vollen Licht des Tages uns nicht befriedigte, gefällt uns jetzt. Die Sonne sinkt tiefer und tiefer, sie sprüht sattes Gold; die Schatten zeigen blaue und violette Töne. Endlich ist sie hinter den Waldhügeln verschwunden. Es ist jene eigentümlich stimmungsvolle Stunde, wo die Erde dunkel, Himmel und See aber licht und hell sind. Doch allmählich verglüht das letzte Rot; die Abenddämmerung, die mit ihren zarten dunklen Farbentönen, mit ihrem magischen Helldunkel so manchen Maler entzückt, geht in die Nacht über. Reizvoll ist die Mondnacht, besonders wenn der Mond durch silberne Wolken scheint. Das Dunkel kann aber auch drohend, schauerlich wirken, durch das Ungewisse einer noch nicht deutlichen Gefahr. »Immer ist etwas vom negativ Erhabenen in der Wirkung des Helldunkels, weil die Nacht an das Vergehen erinnert«, sagt Vischer.

Man hat die Tageszeiten schon oft mit den Jahreszeiten verglichen. Dem Morgen entspricht der Frühling, der die Natur aus ihrem Winterschlafe aufweckt und sie neu verjüngt. Lieblich sind die ersten warmen Tage des Vorfrühlings, die den Menschen nach der langen Kerkerhaft des Winters ins Freie locken, anmutig der Gegensatz von neuem Wiesengrün und braunem und rötlichem, noch kahlem Geäst und Gezweig, prächtig die duftenden Blütenbäume, der farbige Wiesenteppich und das zarte neue Grün des Laubwaldes im Wonnemonat Mai, der darum oft als der schönste Monat des Jahres gepriesen wird. Die Tage werden immer länger, die Sonne steigt höher, ihr im Frühling noch mildes Licht wird hart, es kommt der Sommer. Er ist weniger bunt als der Frühling und Herbst. Das Grün Ende Juni und Anfangs Juli, das zwar bei den verschiedenen Pflanzen verschieden ist, doch nicht verschieden genug, um Gegensätze zu bilden, die sich im ganzen Landschaftsbilde zu wohltätig sich ausgleichender Wirkung vereinigen, kann uns nicht vollkommen befriedigen. Es befriedigt uns nur da, wo wir Licht und Schatten reizvoll verteilt sehen, oder wenn ein in bläulicher Ferne verschwimmender Hintergrund dazu kommt u. dergl. Wechselvoller wird das Bild schon Ende Juli, wo die Äcker mit der gelben Farbe des reifenden Getreides zum Hellgrün der Wiesen und zum Dunkelgrün der Bäume einen angenehmen Kontrast bilden. Noch belebter wird das Bild durch die Farben der Häuser, wenn solche durch die Bäume hindurchscheinen. Am schönsten ist der Sommer, besonders der Spätsommer, im Hochgebirge, wo die Reinheit und Klarheit der Luft die zartesten Farbenabstufungen erzeugt. Doch kürzer werden die Tage, kühler die Nächte, das Licht wird sanfter, goldiger; »die schöne Jahreszeit ist vorüber« heißt es. Und doch ist vielleicht der Herbst die freundlichste, angenehmste, schon durch die Mannigfaltigkeit und dabei Weichheit der Farben. »Die meisten Blätter entfärben sich im Herbste und werden



K. J. BECKER-GUNDAHL ○ ○ ○ ENGEL MIT SCHALMEIEN
Vgl. S. 195, Stirnwand



K. J. BECKER-GUNDAHL — DIE KÖNIGIN ALLER HEILIGEN

Karton zum Friesbild an der Stirnwand vor der rechten Seitenapsis der Maximilianskirche in München

gelb oder rötlich; dies ist ein Hauptgrund der wärmeren Stimmung, welche die Landschaft im Herbste annimmt und welche im Widerspruch mit der Trauer, die das Fallen der Blätter, die neblichte, kältere Luft hervorruft, ein so wehmütig schönes Gefühl erweckt.«[1]) Gar manches Bild in der Natur, das uns im Sommer nicht besonders anzog, kann uns im Herbste, wo alles weich, mild, farbig erscheint, entzücken. Im Herbst erscheint uns auch das Grün schöner, satter, durch den Gegensatz des Gelben, Roten und Braunen, und wir wundern uns, wenn wir durch einen gemischten Wald gehen, wo wir bereits gelbes Laub erblicken, über das schöne Dunkelgrün der Fichten, das wir einige Wochen vorher vielleicht gar nicht beachteten. War der Laubwald, besonders der Buchenwald, schon im Sommer so schön mit seinen hohen Hallen, durch die das Licht in mannigfacher Stärke und Richtung hereinspielte, so ist er im Herbste noch schöner im Wechsel der Farben seiner Belaubung, sollte auch der Himmel mit Grau bedeckt sein. Zeigt der Frühherbst noch eine gewisse milde Heiterkeit, so wird die Stimmung gegen den Spätherbst zu mehr und mehr melancholisch. Dies ist dann die Zeit, wo einsame Gegenden, wie Moor und Heide, ihre wehmütigen Reize entfalten. Wer einen Sonnenuntergang im einsamen Moor im Herbste schon erlebt hat, wird den Eindruck davon nimmer vergessen! Die Stürme und Nebel des Spätherbstes machen allmählich dem Winter Platz. Der Schnee, der die Landschaft einhüllt, zeigt die Natur oft über Nacht in einem ganz neuen Gewande. In den anderen Jahreszeiten finden ganz allmähliche Übergänge statt, der erste Schneefall dagegen verändert plötzlich das Kleid der Natur in ein gleichförmiges Weiß. Daß auch der Winter seine Schönheiten hat, und besonders im Schneekleide, zeigen uns die verschiedenen Winterlandschaften. Das neutrale Weiß des Schnees läßt uns an den von ihm nicht bedeckten Gegenständen oft neue Farben entdecken. Hier ist eine alte Mauer. Wir haben vorher die grauen, grünlichen, gelblichen, rötlichen Farbentöne

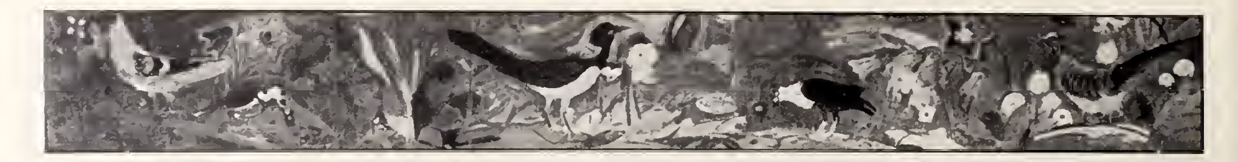
[1]) Vischer, Ästhetik.



K. J. BECKER-GUNDAHL

MAXIMILIANSKIRCHE IN MÜNCHEN

Malereien am rechten Seitenaltar, 1905 durch die kgl. Hofmosaikanstalt Theodor Rauecker in Solln in Mosaik ausgeführt



an ihr nicht beachtet; der weiße Schnee in der Umgebung zeigt sie uns. Ist der Schnee von der Sonne beleuchtet, so wird die Mauer mit ihren schmutzigen Farben vielleicht nicht ästhetisch wirken, anders aber, wenn der Himmel bedeckt ist, wodurch die Gegensätze in der Farbe gemildert werden. Von den Winterstimmungen haben ästhetische Wirkung insbesondere das Tauwetter, der Rauhreif, der uns silberne Blüten an die Bäume zaubert, und der helle Wintertag, wo die Schneedecke im Sonnenglanze flimmert und glitzert. Der Sonnenauf- und -Untergang malt oft die zartesten Farben und Schatten auf das Schneefeld, die mit zu den schönsten Erscheinungen in der Natur zählen.

So wird die Natur im Wechsel der Jahreszeiten mit ihren mannigfaltigen Veränderungen in Farbe, Luft und Licht dem sinnigen Beschauer immer wieder neue Reize in unerschöpflicher Fülle vor Augen führen. Wer aber in der Natur recht sehen lernen, wer besonders die Eindrücke des Erhabenen voll auf sich wirken lassen will, der gewöhne sich auch, der Natur ganz allein gegenüber zu treten. Da wird sie ganz anders zu ihm sprechen, als wenn eine schwatzende Reisegesellschaft die Betrachtung stört. Es gibt freilich gar viele, die es nicht lieben, in der Natur allein zu sein, besonders dort nicht, wo sie in ihrer völligen Einsamkeit und Ursprünglichkeit ihnen wie etwas Fremdes gegenübersteht. Zur vollen Befriedigung ihres ästhetischen Sinnes suchen sie in der Natur irgend eine Beziehung zum Menschen auf, wäre es auch nur ein Fußweg, eine Hütte, welche die ihnen unfreundlich erscheinende Abgeschlossenheit der Natur mildern. Dieser Gemütszustand bei Erwachsenen ist wohl analog der Furcht, die das Kind fühlt, wenn es sich ganz allein weiß. Wer aber mit der Natur innig vertraut geworden ist, den kann ein solches Gefühl höchstens in einer ganz »wildfremden« Gegend beschleichen, wo Gefahren nicht ausgeschlossen sind, wie etwa im Hochgebirge, sonst wird er aber auch gerne abgeschiedene, friedevolle Plätzchen aufsuchen, um sich dem Zauber der Natur ungestört hingeben zu können.

Diese Hingabe an den Naturgenuß verstehen nun manche wieder so, daß sie meinen, sich in alle möglichen Details verlieren zu müssen. Es ist dies ebenso verkehrt, wie wenn man, vor einem Bilde stehend, jede kleinste Einzelheit heraussucht, um dann unbefriedigt wegzugehen, »weil der Maler es nicht deutlich gemalt hat«. Der natürliche Weg ist der: Zuerst erscheint ein allgemeiner Eindruck, von diesem gelangt man ins Einzelne — aber nicht ins Kleinliche! — um schließlich das Ganze wieder zu einem Totaleindruck zusammenzufassen. Dieser läßt uns dann die Stimmung in Natur und Bild inne werden.

So führt die Naturbetrachtung uns von selbst zur Bilderbetrachtung, die Natur zur Kunst. Es mag daher nicht unangebracht erscheinen, auch auf das Verhältnis von Natur und Kunst etwas hinzuweisen. (Schluß folgt)

EIN WORT ZUR ERMUNTERUNG

Auf der 52. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands zu Straßburg i. Els. sprach Kanonikus Meyenberg, Professor der Theologie in Luzern, über die Pflicht der Katholiken zur Teilnahme an Wissenschaft und Kunst. Als Pflicht der Katholiken bezeichnete es der Redner: 1. Front zu machen gegenüber dem Siechtum einer Kunst, welche die Sünde, die rohe Sinnlichlichkeit, den Niedergang verherrliche. 2. Entfaltung des ganzen Reichtums der Ideale der katholischen Gottes- und Weltanschauung. 3. Sinn für ein unseren Verhältnissen entsprechendes Mäcenatentum der Kirche, der Gemeinden und Korporationen, des Staates und der hochgestellten Kreise. 4. Offener Sinn für die Freiheit und Neuheit auf dem Gebiete der Kunst. Redner führte aus, die Pflicht der Anteilnahme der Katholiken dränge jetzt doppelt. Auch die katholischen Künstler müßten Sinn und Verständnis haben für die Fortschritte und Technik eines gesunden Realismus, einer Wirklichkeitsschilderung des Menschenlebens und eines vielleicht auch ankommenden neuen Stiles. Aber sie müssen laut mit Wort und Tat verkünden: auch die latenten Ideale, die im Menschenleben liegen, die namentlich auch im wirklichen katholischen Leben liegen, sind real und müssen geschildert werden. Der Geist ist real, Religion und Gott sind das allerrealste.

Unter dem Titel: »Brennende Fragen« gibt Kanonikus Meyenberg im Verlage von Raeber & Cie eine Reihe von Vorträgen heraus, deren erster seit einiger Zeit vorliegt und die »Pflicht der Anteilnahme der Katholiken an Wissenschaft und Kunst« zum Gegenstande hat. Diese Abhandlung gibt das oben erwähnter Rede zugrunde liegende ursprüngliche Manuskript wieder, das aber im zweiten Teile, der über die Kunst handelt, eine viel eingehendere Darstellung bietet. An dieser Stelle verweisen wir auf S. 62, wo es heißt: »Schlagen wir die werdenden Talente ob einiger Extravaganzen nicht tot! Suchen wir vielmehr edeln Einfluß auf sie zu gewinnen. Gedenken wir der großen Seiten des alten katholischen Mäcenatentums! ... Streuet die Lebensformen katholischer Wissenschaft und Kunst in das moderne Ringen — und wo die moderne Welt euch echte Technik und Stimmung bietet, beseelt diese mit religiösen und profanen Edelidealen.«

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer; Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.



II. DEUTSCHE KÜNSTLERBUND-AUSSTELLUNG IN BERLIN 1905

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

Während in der Tonkunst das ästhetische Prinzip des Ausdruckes von konservativer Seite als eine anmaßende Modernität verspottet wird, ist es in der bildenden Kunst großenteils eher umgekehrt. An Stelle des Ausdruckes treten in weitem Umfange Faktoren, die man mehr formale nennen kann. Von Jahr zu Jahr werden, wenigstens in Sezessionsausstellungen, die Gesichter auf malerischen Darstellungen ausdrucksloser, immer mehr an Modenblätter erinnernd. Nur daß nicht, wie es vor einiger Zeit der Fall war, die Vernachlässigung des Ausdruckes dem Kostümbilde dient, sondern daß sie den Farbenwirkungen, den Virtuositäten der Zeichnung usw. dient. Doch ist dies nur eben großenteils so. Zu einem anderen Teile hat sich dieser Ausdruck, dessen die Kunst doch niemals ganz entraten kann, in andere Seiten der malerischen Darstellung zurückgezogen, vor allem in die Gebärden, in die Haltung oder Stellung, in die Gruppierung, in die Umgebung, in die Farbenstimmung usw.

Die Plakatkunst, der Buchschmuck und verwandte Teile der sogenannten angewandten Kunst haben anscheinend recht nachdrücklich auf die darstellende Malerei eingewirkt und in sie jene stilisierende Flachheit gebracht, die wir namentlich bei den igegenwärtigen Sezessionsausstellungen usw. zu sehen bekommen. Diese Weise verdient jedenfalls die Anerkennung, daß sie auf einen Gesamteindruck Gewicht legt. Allerdings kann ein solches Streben ebenso zum Extreme werden, wie sonst das Extrem der Detailvertiefung seine Exzesse gefeiert hat.

Die jetzige Berliner Sezessionsausstellung kündigt sich mit einem Plakate (von Th. Th. Heine) an, das tatsächlich herausfordernd und affektiert wirkt und dadurch bereits auf einen beträchtlichen Teil des Gehaltes der Ausstellung hinweist. Wer am Eröffnungstage das drängende Publikum gesehen hat, das in moderner Sezessionsgewandung die Räume als Gesellschaftsräume gefüllt hat, wird anerkennen können daß hier eine verhältnismäßig einheitliche Kulturwelt vorliegt, die für ihren Geschmack vielfältige Propaganda macht. Das eigensinnige Abgehen von dem, was Natur und Vernunft anraten, spricht sich ziemlich gleichmäßig sowohl in der Frauengewandung, wie auch in malerischen Darstellungen aus.

Der Name der Ausstellung ist diesmal: »Zweite Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes«. Das heißt: Unternehmer von ihr ist dieser Künstlerbund, der sich unter anderem durch eine Agitationsbroschüre von Graf Keßler bekannt gemacht hat. Sein engerer Vorstand besteht aus folgenden Sieben: v. Kalckreuth, Klinger, Keßler, Liebermann, Stuck, v. Uhde, Hirzel. Der Bund hat in Florenz eine Villa eingerichtet und will dort auf seine Kosten Künstler arbeiten lassen. Sieben ist bisher durch Preise auf der Ausstellung diese Vergünstigung zuteil geworden: Erler, Heine, Hübner, Klimt, Kolbe, Tuch, van de Velde.

Wie schon angedeutet, ist hier eine geschlossene Richtung, um nicht zu sagen: Weltanschauung, am Werke, die ersichtlich mit den sonst dafür üblichen Mitteln ihr Bekenntnis zu verteidigen und zu verwirklichen sucht. Die Jury des deutschen Künstlerbundes, bestehend aus siebzehn Künstlern, hat die Zahl der Aussteller auf sich selber sowie auf eine recht kleine Zahl von Ähnlichen und von schwer vermeidlichen Respektkünstlern beschränkt. Es läßt sich vermuten, daß kaum jemals eine Jury abweisender gearbeitet habe: und Proteste dagegen liegen auch bereits vor. Vielleicht ist sogar das Interessanteste das, was diese Ausstellung nicht enthält. Dazu kommt noch der Umstand, daß diesmal, im Gegensatze zu sonstigen sezessionistischen Bestrebungen, das Ausland völlig fehlt; wahrscheinlich wird auch George Sauter-London zu den Deutschen gezählt werden. Diese selber sind nun nicht, wie es anderswo immer beliebter wird, in Künstlergruppen gegliedert. Man sieht, es soll gleichsam ein einheitlicher Orden vorgeführt werden, der eben die deutsche Kunst vetreten will. Durch diese Vereinheitlichung kam es, daß ganz schlichte ernste Künstler mitten zwischen aufgeblasenen stehen, und manches Alte neben manchem Neuen. Daß zwei Künstler, Hodler und Klimt, Sondersäle bekommen haben, ändert daran wohl nicht viel.

Auch das Gebäude ist nicht auf solche Individualisierung eingerichtet. Es steht diesmal, nach rascher Fertigstellung, nicht auf Charlottenburger, sondern auf Berliner Boden, was allerdings an der Gegend wenig ändert. Über einen Vorhof, der von Pfeilergängen mit Balkon umzogen ist, betritt man das Gebäude. In diesem liegen um einen größeren Mittelsaal acht kleinere Räume, fast sämtliche ganz oder annähernd quadratisch. Das ist so gut wie alles. Die Bespannung des Hintergrundes teils mit grünlichem, teils mit bläulichem, teils mit gelblichem, bei Klimt mit einem weißen, von den berühmten Quadratchen eingesäumten Stoff ist auch noch kaum eine Individualisierung. Die Traulichkeit, auf deren Herausbildung man sonst in Sammlungen rechnet, und die selbst in unserem Wüstenhaus am Lehrter Bahnhofe nicht mehr fehlt, bleibt hier weg. Die Räume sind ziemlich eng, und man kann vor den Bildern schwer weit genug zurücktreten, was gerade diesmal so nötig sein würde, da an unklarer Darstellung recht viel geleistet ist. Daß unter solchen Umständen für Innenkunst kaum ein Interesse bleibt, und daß die eigentliche Ausstellungskunst technisch hier eher Rückschritte erfahren hat, läßt sich denken. Allerdings ist die Verteilung der ohnehin nicht zahlreichen (etwa 285) Werke auf die ziemlich ausgedehnten Wandflächen usw., sozusagen das Dünn-Hängen, ziemlich wirksam gelungen.

Wer an einem der ersten Nachmittage zufällig anwesend war, als sich im Publikum die Komödie der Kritik seitens eines angeheiterten Besuchers abspielte, wird vielleicht an das Wort von der Wahrheit im Weine zurückdenken und wird die köstliche Zungenentgleisung von der Sezession, die nur »Farbeneffexe« machen könne, sowie das kommentarlose dröhnende Lachen vor den Bildern Klimts schwerlich vergessen. Um wieder ernst zu werden: die bloßen Mittel zur künstlerischen Arbeit werden großenteils in einer wirklich interessanten Weise entfaltet. Linienkünste und Luftkünste, Impressionen unn Koloristiken: darüber kann man hier allerdings Studied machen. Was aber nicht hindert, daß z. B. die Lichtprobleme in der vielberufenen »Großen« alles in allem eher besser als hier wegkommen.

Keineswegs weit her ist es mit der Koloristik bei einem Künstler, den wir aus unserer späteren Gruppierung des Stoffes vorwegnehmen wollen: bei Ferdinand

Hodler (Genf). Wie schon im Vorjahre gesagt, war dieser eigenartige Künstler bald von Kennern gewürdigt worden, obwohl er dem ersten Anscheine nach der Überlieferung eher ins Gesicht schlägt als manche andere Vielumstrittene. Diesmal scheint ihn aber der Zug der Zeit zu Forciertheiten hinzureißen, die gerade nicht im Wesen seiner Kunst liegen müßten. Uns ist er zunächst wertvoll als ein Hauptbeispiel dafür, daß die Kunst des Ausdruckes immer mehr aus den Physiognomien schwindet und sich mit mehr oder weniger Glück in die Gebärden usw. zurückzieht. Ist das »Sinnende Weib« wirklich sinnend? das »Weib in Bewunderung« wirklich bewundernd? der »Blick ins Unendliche« wirklich ein solcher Blick oder auch nur überhaupt ein künstlerisch gearbeiteter Blick? Gerade dieses Bild, in welchem ein Jüngling auf einem einsamen Felsen im weiten Raume steht und vor sich hinsieht, ist für unsere Kunst so überaus charakteristisch: von irgend einem Interesse des Künstlers, diesen Blick als solchen darzustellen, findet sich keine Spur. Das Bild »Die Nacht«, eine wirkliche Darstellung im echten Sinne dieses Wortes, ist bereits bekannt. Neu sind Bilder wie »Empfindung«, welches in zwei Varianten vier Mädchen auf einer Blumenwiese mit einem sprechenden Gebärdenausdrucke vorführt. »Der Auserwählte« zeigt die Verehrung, welche von engelhaften Frauengestalten einem Kinde dargebracht wird. Jedenfalls fehlt es hier nicht an Grazie, wie in dem Bilde »Jüngling vom Weib bewundert« nicht an Affektation, und nirgends an Raumkunst und an Komposition engeren Sinnes. Von seelischen Momenten in diesen Bildern läßt sich immerhin sprechen; zu wirklich religiösen Darstellungen würde dieser Künstler vielleicht das Zeug haben.

Daß die erwähnte geschlossene Weltanschauung unseres Sezessionismus dafür kaum etwas übrig hat, läßt sich denken. Selbst die in der »Großen« nicht seltenen Darstellungen von äußeren Bestandstücken religiöser Welten fehlen hier fast ganz. Der »St Georg« von R. Nissl, ein Stilleben aus einem Museum, ist als solches gut getroffen, insbesondere durch den alten Holzton. Im übrigen lassen sich lediglich einige Bilder hierher rechnen, die sich dazu mehr nur durch Anklänge eignen. Zu dem in der »Großen« befindlichen »Säemann« von Graf Harrach ist ein Seitenstück das ebenso benannte Bild des Worpsweders F. Mackensen, mit der hinter Wolken hervorstrahlenden Sonne. Hier sehen wir den Säemann im Rücken, bei Harrach im Gesichte, was allein schon charakteristisch ist. Aber der Silhouettenkunst ist Genüge getan. Das Thema erlaubt uns einen Sprung in unseren späteren Bericht über die Plastik: H. Kaufmann (München) bringt eine wertvolle Bronzeplakette, die wiederum jenen Titel führt. Übrigens seien zwei tüchtige Porträtplaketten von demselben gleich hier erwähnt.

In jenem weiteren Sinne können wir zu den Bildern mit äußeren Anklängen an Religiöses noch rechnen einerseits das »Porträt einer alten Nonne« von O. Sohn-Rethel (Rom), das allerdings von dem sonstigen Wesen der Ausstellung ziemlich weit abliegt, und dann den »Palmsonntag« von P. Franck (Berlin), der von jenem heiteren Kritiker mit dem Rufe begrüßt wurde: »Das ist ein Wurf!« Tatsächlich ist die sehr einfache Szene zweier Figuren im Freien mit einer unscheinbaren, doch über Äußerliches hinausschreitenden Kunst dargestellt. Auch die »Abendstille« von W. Claudius (Dresden) läßt sich hier anfügen, da sie eine innige und erhebende Stimmung in guter Weise versinnlicht. Zugleich ist sie ein Beispiel für die jetzt vielbeliebten Mitteldinge zwischen Szenenbild und Porträt.

Das Porträt spielt auf der Ausstellung, wenigstens dem Anscheine nach, eine große Rolle, ist aber doch nicht eigentlich ihr Hauptverdienst. Die beiden ersten Führernamen der ganzen Bewegung, L. v. Kalckreuth und M. Liebermann, machen sich auch hier am bemerkbarsten. Letzterer bringt ein in der Tönung ziemlich markantes Porträt des Kunstgelehrten W. Bode. Wir erwähnen im Anschluß daran die mehr szenischen Bilder des Künstlers, zum Teil bekannte Stücke, und nennen speziell den aus der Hamburger Kunsthalle hier ausgestellten »Biergarten an der Elbe«, ein Bild, das wiederum ein Beispiel für das Streben nach einem Gesamteindruck ist und gegenüber modernsten Arbeiten beinahe schon alt anmutet. Von Kalckreuth haben wir ein recht sprechendes Bildnis eines älteren Herren und sodann drei einander ähnliche Darstellungen einer älteren Dame in Schwarz, teils vor einem Fenster, teils auf einer Veranda, alles wieder mehr Raumstück als Bildnis. Eine »Kostümprobe« ist auch mehr Szene als Porträt. Eine Landschaft desselben Künstlers sei kurz erwähnt.

Weiterhin fallen unter den Porträtisten M. Slevogt und W. Trübner auf. Jener bringt ein interessantes »Porträt Direktor Dernburg«, bei dem aber nachgerade weniger der Eindruck eines Bildnisses als der optische Eindruck bleibt. Ganz im Sinne des letzteren und recht derb in der Malweise ist ein »Weiblicher Akt« gehalten. Trübner ist mit zweien seiner bekannten Reiterbilder zu nennen, die viel Aufsehen machen, aber doch mehr auf seine Begabung für die Landschaft und speziell für ihre Farbenelemente hinweisen. Von H. Thoma ist sein bekanntes »Selbstporträt mit Tod« ausgestellt. Die längst bewunderte Kunst A v. Keller's in virtuosen Haltungen seiner Personen tritt wieder durch ein »Damenbildnis« hervor; mehr ins Innerliche geht seine »Eusapia Paladino«. R. Lepsius bringt ein mäßig charakteristisches Bildnis Professor W. Dilthey und ein mehr durch flotte Linienzüge ausgezeichnetes Frauenbildnis. Sabine Lepsius erfreut durch ein »Kinderdoppelporträt« um so mehr, als es einen markanten Gegensatz bildet zu den an Modenzeitungen erinnernden flach gehaltenen Gesichtsbildern, wie dem eines englischen Knaben von G. Sauter. Nur anscheinend gleicher Art wie dieses ist der »Pierrot« von K. Walser, demselben Künstler, dessen Eigenart wir im Vorjahre so lebhaft anerkennen konnten; in dieser bildnisartigen Darstellung verbinden sich Typus und individuelles Seelenleben aufs günstigste. Von C. Bantzer, der voriges Jahr in Dresden durch bäuerliche Bildnisse Aufsehen gemacht, ist das schlichte »Bildnis« eines Mädchens ausgestellt.

Recht frappant ist das »Porträt des Schriftstellers E. Mühsam« von L. v. König und begeisternd für den, der die skizzenhafte Darstellung in der Malerei, speziell in der quantitativ großen Malerei, als ein hohes Kunstprinzip verteidigt. Zählen wir noch einige tüchtige Beispiele von Porträtkunst auf, so mögen voranstehen: von H. v. Habermann »Porträt der Frau Geheimrat B.«, von E. Hanke ein liebliches Mädchen in Weiß, und von K. v. Kardorff ein »Porträt des Herrn Pf.« Eine »Porträtstudie« F. v. Uhdes ist doch mehr nur als Abfall aus der Werkstatt eines Großen zu betrachten, und J. Exters »Porträt Richard Strauß'«, gelinde gesagt, ein Experiment.

Porträtähnliche Darstellungen schließen sich an. Als besonders sinnig nennen wir die »Rose« von W. Bondy, ein Mädchen in Schwarz mit Rosen beim An- oder Auskleiden. Sodann kommen die Leerheiten und Forciertheiten. Als solche erscheinen uns bei aller sonstigen Anerkennung die »Dame am Teetisch« von H. Münchhausen und die »Dame mit Hund« von E. Spirr; letzteres Bild ein geschickter Linienspaß, vielleicht der Ausgang eines künftigen Streifenstiles oder Tigerstiles oder dergl., jedenfalls eine flotte Darstellung.

Nun das vielleicht größte Aufsehen der Ausstellung: G. Klimt (Wien). Auf der vorjährigen Dresdener

Ausstellung waren bereits von ihm »Das Leben ein Kampf«, »Der Apfelbaum« und ich glaube, auch »Birnbäume« zu sehen, anscheinend ohne soviel Anspruch, wie jetzt erhoben wird. Ein großer Teil der ausgestellten Bilder tritt als Porträts auf. Eines oder das andere mag dem Wesen eines solchen einigermaßen nahekommen (etwa Nr. 105); die anderen (Nr. 106—108) sind wenigstens etwas anderes als wirkliche Porträts, schon infolge der schematischen Ähnlichkeit der Gesichter, und reihen sich solchen Darstellungen von Klimt an, die unter Titeln wie »Daphne«, »Das bleiche Gesicht«, »Wasserschlangen« vorgeführt werden; das letztere für die Eigenart des Künstlers wohl am bezeichnendsten. Etwas apart Nobles, duftig Zartes gehört zu dieser Eigenart jedenfalls und prägt sich besonders originell in der Darstellung »Die Lebensalter« aus, die noch am ehesten über das Optische zu Seelischem, über die Dekoration zur Darstellung vordringt.

Wenden wir uns zu der Gruppe derjenigen Stücke, die man sonst gewöhnlich als Historie, Genre usw. bezeichnet, so dürfen wir jedenfalls einen Künstler voranstellen, den wir ebenfalls im Vorjahr als einen der, sagen wir: Ungewohntesten und jedenfalls als einen der Selbständigsten gerühmt haben: C. Strathmann. Er gibt wirkliche Darstellungen im besten Sinne des Wortes; er ist groß, und doch auch reich im Minutiösen. So wird seine »Salome« wohl ein dauerndes Kunstwerk sein, auch wenn man über den Wert der hier verwendeten graulichen, als Charakteristik wirkenden Fleischfarbe seine Bedenken hat. Strathmanns Neigung zur Karikatur macht sich besonders bemerkbar in seinem »Volksauflauf«, in welchem die vielköpfige Menschenmenge durch den weißen Helm eines Schutzmannes auf eine geschickte malerische Weise beherrscht wird. Eine wirkliche Darstellung versteht auch Th. Th. Heine in seinen »Schäfchen« zu geben, d. i. Mädchen, die auf der Wiese mit einem Schäfchen springen. Seine mehr interieurartige Vorführung »Stöhrnäherin« scheint auf die Jury noch mehr Eindruck gemacht zu haben, was für deren Interessen charakteristisch sein dürfte.

Wieder als eines der sezessionistischen Häupter tritt uns L. v. Hofmann entgegen. Es handelt sich um Farbenphantasien in einer Art von mythologischen Szenenbildern. Ein künstlerischer Animismus belebt die Natur und naturalisiert das Lebende. »Blühende Ufer« mag als vielleicht Bestes hervorgehoben werden. Eine nachhaltige überzeugungskräftige Wirkung dieser Bilder scheint uns allerdings nicht bevorzustehen. Einen ähnlichen Eindruck machen uns wieder derartige Werke von F. Stuck. So wenig jenes flotte »Damenbildnis« A. v. Kellers mit einem sogenannten Kitch zu tun hat, so sehr nähert sich wenigstens »Sphinx« von Stuck einem solchen. Eine »Susanna« und ein »Bacchanal« sind jedenfalls wertvolle Farbenstücke. »Der Kampf ums Weib« enthält in dem einen der drei Gesichter und in der Haltung der Kämpfenden nicht wenig Ausdruck; das Weib enthält einen solchen nur durch ihr starres teilnahmsloses Gesicht und durch ihre gleichgültige und schließlich mehr dekorativ wirkende Haltung. Ein ähnliches Bild, »Rivalen« von H. Koberstein, befindet sich in der »Großen«. Der Vergleich wirkt ungemein charakteristisch: das Bild aus der sozusagen konservativen Ausstellung ist dem aus der fortschrittlichen als zeichnerische und malerische Darstellung trotz seiner Nuance von Absichtlichkeit überlegen, und der eingangs erwähnte dekorative oder gar plakatartige Charakter der sezessionistischen Kunst tritt hier durch den Vergleich erst recht deutlich hervor.

Wieder ein Sezessionshaupt ist L. Corinth. Sein ausgedehntes Bild »Das Leben« enthält neben einigen sympathischen Zügen doch im ganzen keine Rechtfertigung dessen, daß die Art eines dekorativen Stilisierens auf eine eigentliche und räumlich so weit gehende Darstellung, die Art des Gewaltsamen auf mehr innerlich geartete Motive übertragen wird. Die bei Corinth bereits bekannten Derbheiten finden sich wieder in seinem »Frauenräuber«, stören aber weniger bei seinem doch hoffentlich auf eine würdige Zukunft hindeutenden Werke »Mutter und Kind«.

In weit ruhigere und bescheidenere Welten leiten uns Bilder wie das überaus ansprechende von H. E. Linde-Walther »Großvater und Enkelkind«, die zwei Bilder von C. Grethe, die uns mitten in das gewichtige Arbeitsleben der Schifferwelt hineinführen, und der »Bahnhof« von H. Pleuer. Als gut sachlich lassen sich einige Kinderbilder bekannter Art F. v. Uhdes anführen; als etwas Ähnliches in kleinerem Thema die »Bauersfrau« von I. Damberger. Einen starken Gegensatz dazu bildet das wieder äußerst umfangreiche Bild »Johannisnacht« von F. Erler, als Phantastik und ob seiner farbigen Ausprägung des Geheimnisvollen beachtenswert, als eine Art Flächenprotzerei ebenfalls charakteristisch. Wie Klimt die musivische Kunst beleben könnte, so Erler die Wandmalerei. Gegenstücke dazu bieten auch einige Bilder, die ihr Wesen ersichtlich in Farbenderbheiten suchen; so P. Bayers »Nackte Jungen«. Desgleichen gilt dies von einem Paar anscheinend Jüngster: A. Faure und O. Hettner. Jener bringt zwei ersichtlich viel Gefallen findende Tanzbilder, denen eine gewisse Charakteristik zugesprochen werden kann; dieser in seinem »Idyll« und seinem »Blick auf einen italienischen Golf« direkte Affektationen mit stilisiert vereinfachten, manchmal tüncherartigen Farben und jedenfalls einer bemerkenswerten Virtuosität, grelles Licht wiederzugeben.

Auch die bereits erwähnte Undeutlichkeit mancher Bilder läßt sich hier belegen, zum Teil vereint mit dem Bestreben, recht viel auf einem Bild unterzubringen; so besonders in »Tausend und eine Nacht« von L. Putz, dem aber sein Verdienst der Farbenkunst und einer, wenn auch mehr gezwungenen, mondainen Anmut bleibt. Wir nennen noch die »Freundinnen« von A. v. Finck, welches kleine Gemälde mehr als andere zwischen seinen Linien lesen läßt; wogegen der »Sonntag an der Marne« von K. Tuch eine beachtenswerte Wasserlandschaft mit viel Staffage ist. Ein »Stürmisches Wetter« von A. Hölzel vereinigt Figuren- und Landdarstellung in glücklicher Weise und leitet uns zu der nächsten Gruppe hinüber.

(Schluß folgt)

VON DER WINTER-AUSSTELLUNG DER SECESSION MÜNCHEN

Viktor Weishaupt †, Richard Pietzsch, Antiken aus Privatbesitz

Ein ganz besonderes Interesse bot in der verflossenen Winter-Ausstellung die Kollektion Becker-Gundahl. Dieser Meister war mit 63 Gemälden, 68 Zeichnungen, 17 Entwürfen für Mosaik und einer Radierung vertreten. Da wir ihn an einer andern Stelle würdigten, können wir uns hier gleich den beiden Künstlern Weishaupt und Pietzsch zuwenden, von denen der eine sich das Tierstück, der andere die Landschaft zum Arbeitsfeld wählte.

In gewissem Sinne dürfte Viktor Weishaupt, der am 23. Februar 1905 starb, als Antipode Becker-Gundahls zu betrachten sein. Die große Nachlaßausstellung zeigt dies klar. Als eigentlicher Tier- und Landschaftsmaler erhielt er seine Anregung in München, bezw. Dachau, und er verpflanzte seine gesunde Naturanschauung in seine akademische Karlsruher Tätigkeit. Was die Werke hauptsächlich auszeichnete, war die harmonische Ver-

schmelzung des Tierkörpers mit der Landschaft. Oftmals überwog die Freude an der letzteren jene an der bukolischen Staffage. Wenn er aber diese für sich behandelte, dann wußte der Meister den tierischen Organismus bis ins Innerste so durchzubilden, daß vom Knochenbau, der Muskulatur und der Struktur des Felles alles erschöpfend gegeben war. Den meist sehr schlichten Motiven entlockt er eine Fülle von Schönheiten, an denen der oberflächliche Beschauer leicht vorübergeht. Mit den scheinbar anspruchslosesten Mitteln erreichte er in einer reizvollen geistreichen Art, die an sich oft banalen Stoffe durch die üppige Skala der Tonwerte zu beleben und über das Niveau des Alltäglichen zu erheben. Charakteristisch hierfür sind »Der wilde Stier« (aus dem Besitze des Münchner Kunstvereins), »Der pflügende Bauer« und die durchs Wasser hinziehende »Kuhherde«.

Als ein unermüdlich Vorwärtsstrebender ist der noch jugendliche Landschafter Richard Pietzsch zu betrachten, der in seiner umfangreichen Kollektion von Ölgemälden, Zeichnungen und Studien zeigt, daß es ihm um die Kunst ernst ist. Im wesentlichen dürfte über seine Arbeiten das zu sagen sein, was bereits im Heft 3 dieses Jahrgangs ausgesprochen wurde. Durch die Massendarbietung in drei Säle verteilt, gibt Pietzsch eigentlich nur unfreiwilligen Aufschluß über das, was er nicht kann, und das ist in seinen Landschaften, namentlich in den im Format allzugroß angelegten, die Ungelenkheit des »Stoffmeisterns« oder die mangelhafte Beherrschung der Idee und vor allem ein Auslassen aller Kraft in der Behandlung der vorderen Partien. Diese erscheinen daher auch meist nüchtern und zu leer. Anderseits aber gelingen dem jungen Künstler mitunter ganz eigenartige Dinge, Stimmungen tiefmelancholischer, feierlicher Art, wie sie an wolkenlosen Tagen auch unserem Isartal eigen sind, dem ja der Maler hauptsächlich seine Themata entnimmt. Hier zeigen sich in einigen Bildern »Ostern im Isartal«, »Abend am Isarwehr« etc. bedeutende Zeichen einer fortschrittlichen, wie von einem schweren Bann sich befreiende Kunstübung. Als besonders hervorragende Leistung kann wohl das Gemälde »Frühlingsgewitter« zu nennen sein, das in seinem rhythmischen Zug der Linien, in dem ernsten, fast dämonischen Farbenzusammenklang eine wundersame Stimmung in dem Beschauer auslöst.

Zwischen diesem modernen Maler der jungen Münchener Schule und den Darbietungen des letzten Saales der Secession liegt eine ganze Welt.

Nicht vergeblich war die Mühe, welche sich der Münchener Museums-Verein gab, um neben seiner Erwerbung der Kopie einer Narcissusstatue mit Polykletschen Anklängen einen Überblick über die antiken Schätze aus einem Teil von Münchener Privatbesitz zu geben. Welche Fülle von Schönheit entströmt doch diesen Gegenständen, die selbst in ihrem fragmentarischen Zustande uns eine hohe Kultur ahnen lassen. Ein Abglanz der hehren Kunst der Griechen, ihrer Malereien und Plastiken fällt selbst auf die Scherbe des einfachsten Hausgeräts, das mit figuralen und tierischen Darstellungen geschmückt und in seiner Wucht selbst im Kleinsten monumental erscheint. Gerade hier konnte man so recht erkennen, daß in Griechenland eine Scheidung zwischen Kunst und Handwerk, wie wir dies heute bevorzugen, nie gewesen, sondern daß beide Teile aufs engste verbunden waren.

Von den hauptsächlichsten Stücken seien nur einige genannt. Aus dem Besitze Sr. Kgl. Hoheit des Prinzen Rupprecht entzückte neben einigen kostbaren Schalen mit figuraler Bemalung ein klagendes Mädchen in Terrakotta aus Süditalien, ferner mehrere feine Marmorplastiken. Aus der Sammlung des Grafen Pourtalès stammte eine Kopie »Doryphoros, Torso« von mächtig breiter Modellierung im Sinne Polyklets. Vom Archäologen Paul Arndt war als bestes Fragment jener Teil einer schreitenden weiblichen Figur beigesteuert, welcher auf die Blütezeit der griechischen Kunst, auf die Schule Phidias', hinwies. Eine unsagbare Vornehmheit und Lebensglut bei aller Strenge der Formengebung ließ auf eine einzigartige Arbeit schließen. Auch die Terrakotten aus demselben Besitze wie aus denjenigen des Prof. Stadler und des Freiherrn von Schacky auf Schönfeld erweckten die Begeisterung des kunstfreundlichen München, das in dichtgedrängten Scharen die Vitrinen umlagerte, in denen neben kostbarem Goldschmuck aus antiken Gräbern, ausgestellt von Hofrat Stützel, die Reste ehemaliger vieltausendjähriger Kultur der alten Ägypter aufgestellt waren. Hoch erfreuten das Auge die kostbaren Fayencereste von zartem Himmelblau bis zum tiefsten Dunkelblaugrün mit eigenartiger Bemalung, wie sie Freiherr v. Bissing zusammengebracht. Dr. Bassermann-Jordan sandte einen kostbaren Goldring, Professor Furtwängler, Dr. Naue, Dr. Pringsheim, Holmberg, Wolter, Otto Seitz steuerten Gegenstände bei, die das Bild der Kultur der Griechen uns erweitert vorführt und uns begeistert für das große Formenempfinden jener versunkenen Welt, anderseits uns aber eindringlich mahnt, dies alles nicht als Norm zu betrachten, sondern weiterblickend als lebensvolle Keime für neue Blüten der unvergänglichen Kunstidee.

Franz Wolter

KARL HAIDER IN BERLIN

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

1846 zu München geboren, seit längerem in dem oberbayerischen Schliersee wohnend, ist der Maler Karl Haider bereits längst in engeren Kreisen wohlangesehen, in weiteren Kreisen auch jetzt noch nicht durchgedrungen. Bereits aus der Neuen Pinakothek in München konnte man seine tüchtige Kunst kennen lernen. Von den Ausstellungen der letzten Jahre hat ihn namentlich die II. Deutsche Künstlerbund-Ausstellung zu Berlin mitten zwischen ganz andersartigen Malern vorgeführt, mit vier von seinen typischen Landschaften. Die Kritik begrüßt ihn unseres Wissens nicht mit Enthusiasmus, wohl aber mit einer ernsten Anerkennung seiner Vornehmheit, seiner bescheidenen Sachlichkeit, seiner ehrlichen Mache, seiner eindringlichen Geschlossenheit; und nur wenig Anstoß scheint seine Verwandtschaft mit der altdeutschen Kunst zu erregen, die ja manchem als Manieriertheit erscheinen mag.

Nun hat in Berlin die Kunsthandlung Fritz Gurlitt eine eigene Haider-Ausstellung zum sechzigsten Geburttage des Malers veranstaltet (15. November bis 20. Dezember 1905).[1] Anscheinend war dies das erste Mal, daß jener ausgesprochen süddeutsche Künstler in Norddeutschland zusammenfassend gezeigt wurde. Die Ausstellung hat wohl wiederum so gewirkt, wie es Haiders Schicksal zu sein scheint: sie gewann die Hochachtung der Kenner, doch schwerlich ein weiteres Publikum. Haider ist eben weder ein Maler der Masse, noch einer des Augenblickes. Moderne Verwickeltheit, Nuancenreichtum, Dissonanzenfülle und sozusagen enge Chromatik, was alles heute besonders gern gesucht wird, ist nun einmal nicht seine Sache. Seine Größe liegt zunächst in der Einfachheit und Schlichtheit seiner Harmonien und seiner Farbenstufen. Die zitternde Welt der gebrochenen Töne ist nicht die seinige. Auch die starken Gegensätze sind es nicht. Eine gewisse

[1]) Der Künstler, ein geborner Münchner, feierte seinen 60. Geburtstag am 6. Februar in Schliersee, wo er seit mehreren Jahren lebt. D. R.

Zaghaftigkeit läßt ihn keine hochgespannten Probleme stellen und keine verblüffenden Lösungen geben. Dazu kommt noch die Dunkelmalerei als eine besondere Unmodernität.

Werden bei ihm die rein malerisehen Interessen weniger befriedigt, so tritt doch der Dienst des Malerischen für die geistigen Momente fühlbar hervor. Er kann sozusagen die Felsen sprechen lassen; das bezeugen namentlich die Bilder »Charon« (Abb. Jahrg. I, S. 33, vgl. auch S. 34) und »Burgruine Arco«. Sein Bestes gibt er im allgemeinen wohl durch stimmungsvolle Gebirgstäler der Voralpen. Weiter nach dem Vorlande zu ist er in zwei Landschaften gerückt, die im letzten Augenblicke fertig geworden und der Ausstellung einverleibt worden sind. Einen Fortschritt enthalten sie namentlich dadurch, daß hier die Vertiefung wenigstens einigermaßen gelungen ist, während sonst leider auch seine Bilder das tapetenhaft Flache der modernen Landschaft besitzen. Es ist rührend, zu sehen, wie der Maler seine ehrliche Gewissenhaftigkeit auf jeglichen Teil des Bildes anwendet, während eine Abstufung in der Detailarbeit wohl besser zum Tiefeneindruck beitragen würde. In der Behandlung der Wolken zeigt sich beinahe noch die meiste Mannigfaltigkeit, was ja geradezu eine Umkehrung des sonst Üblichen bedeutet.

Soweit der Hauptteil von Haiders Gesamtwerk, falls wir dies nach jener Ausstelluug beurteilen dürfen: die Landschaften. Seine Szenenbilder teilen mit ihnen die Vornehmheit, Sorgfältigkeit und stimmungsvolle Innigkeit, doch auch den Mangel an genügender Vertiefung. Dies stört besonders seine »Heilige Familie« (1899). Das Bild ist nicht im engeren Sinne des Wortes biblisch oder religiös gehalten, hält sich aber doch auch weit entfernt von dem Gegenteil, von jener operettenhaften Sentimentalität oder Süßlichkeit oder Kinderei, die man von Produkten aus diesem Gebiete kennt. Im übrigen ist Haiders »Heilige Nacht« jedenfalls eines der tiefst gefühlten und best durchgeführten Gemälde seines Themas.

In der Behandlung der Gesichter steht Haider um ein merkliches Stück höher als der Durchschnitt der Moderne, sogar als Hans Thoma, dem er sonst wohl nicht minder verwandt erscheint als dem Maler W. Leibl. Allerdings lastet auch auf seinen Gesichtern eine gewisse Einförmigkeit, beispielsweise in dem, übrigens lebhaft interessierenden Bilde, das Dante und Vergil gegenüber Beatrice darstellt. Der Künstler hat jedenfalls noch eine innere und eine äußere Zukunft vor sich. Kaum einer, bei dem sozusagen der Kunstwille so hoch steht, wie bei ihm; und kaum einer, bei dem sich Fortschritte in der rein malerischen Kraft noch so gut lohnen würden, wie bei ihm.

VOM DOME ZU MAILAND

Der altehrwürdige Mailänder Dom hatte unter den furchtbaren Stürmen des Monats Juli 1905 sehr zu leiden. Das berühmteste Denkmal des 14. Jahrhunderts, das Mailand besitzt, ist in seiner jetzigen gotischen Bauart anno 1386 begonnen, ein Marmorgebirge mit einem Überreichtum von Skulpturen. Die Lombarden hängen an ihrem Dome. Kein Wunder, daß nach dem furchtbarsten Unwetter, das seit Menschengedenken über die lombardische Hauptstadt hereingebrochen war, am 5. und 6. Juli 1905, alles, was noch verschont geblieben war von Schäden und Verheerungen, zu dem Dome eilte, um zu sehen, ob er noch ganz geblieben ist; um so mehr und berechtigter war diese ängstliche Umschau, als ja in Eile — fama viget eundo — die Kunde sich verbreitete, daß vom Dome keine Statue mehr ganz sei, daß die Spitzen (Türme und Fialen) gebogen worden seien. Glücklicherweise ist der Schaden nicht von dem Umfange, wie die Leute sich anfänglich einbildeten und wie man unter dem Eindrucke der nicht enden wollenden Unwetter glauben mochte. Aber immerhin ist des Schadens und der Beschädigungen genug vorhanden gewesen.

Die schwächste Seite ist die Bekrönung des Domes; manches Stück der Ornamentik wurde losgelöst; darüber ist schon in früheren Zeiten gesprochen worden und die Wiederherstellung wird jetzt auch wohl gründlich besorgt werden, da die oberste Baubehörde des Staates und das Ministerium in dieser Angelegenheit bereits mit dem Dombaumeister verhandelte und die diesbezüglichen Genehmigungen gegeben worden sind.

An den Fenstern heftete der Cyklon sich nicht wenig an; drei gingen in Trümmer; sie sind nur in gelblichem Tone gehalten gewesen und ohne weitere geschichtliche Bedeutung; ihre Ersetzung ist daher außerordentlich leicht. Von großem Glück kann man aber sagen, daß den gemalten Fenstern, den historisch merkwürdigen Glasgemälden kein Unheil widerfuhr; schon waren zwei der alten, herrlich bemalten nicht mehr imstande, dem Sturmwind Widerstand zu leisten; vom Rütteln und Schütteln lose geworden, waren sie aus ihrer Lage gebracht worden; indessen, wie gesagt, zum größten Glücke stürzten sie nicht ab und konnten alsbald auch wieder in sichere Stellung und Lage gebracht werden.

Schlimmer erging es mit des Daches Spitzen, wo ein Wald von Säulen und Säulchen, Figuren und Fialen den Abschluß bildet. Der Orkan hatte die Statue des hl. Hippolyt, des Martyrers, die den nördlichen Teil abschloß, gelockert und abgeworfen; sie fiel auf die Terrasse und ging natürlich in Trümmer, nur der Kopf blieb unverletzt; die Schöpfung des Bildhauers Antonio Rusca, eines Schülers des bekannteren Pacetti, stammte aus dem Jahre 1812, aus der Napoleonischen Epoche; Prinz Eugène von Beauharnais war Vizekönig von Italien und residierte von 1805 da mit seiner Gemahlin Auguste Amalie, der Schwester des Kronprinzen und nachmaligen Königs Ludwig I. von Bayern; das liebtraute Verhältnis der kunstsinnigen Herrscher, das in München ein so großes Echo fand, besonders nach dem Sturze des Korsen, in der bayerischen Heimat fortgepflegt und gehegt wurde, als Prinz Eugène zum Herzog von Leuchtenberg, Fürsten von Eichstädt ernannt wurde, ist bekannt.

Zu dieser Zeit der auflebenden Politik und Kunst hatte Mailand auch den neuen Geist verspürt und Mailands großer Dom nicht zuletzt. — Die Statue, die den hl. Hippolyt darstellte, ist, wie schon gesagt, von der Hand des Bildhauers Antonio Rusca, eines der zu viel mit dem Zirkel schaffenden Klassiker jener Epoche. Rusca arbeitete vom Jahre 1808 bis 1812 in der Dombildhauerei, hat mehr als 60 Statuen, die heute des Domes Spitzen krönen, aus Marmor herausgemeißelt. Schon die Anzahl der Arbeiten beweist, daß der Mann eine weitgehende Tätigkeit entfaltete. Das war auch der Grund seines frühen Todes; in diesen Beziehungen erinnert er an unsern Ludwig Schwanthaler, dem über der Last der vielen Arbeiten im Tätigkeitsdrange die Kraft versagte. Ruscas Vater, Grazioso R., war ebenfalls Bildhauer; bis zum Jahre 1785 hatte er für den Dom gearbeitet; ein jüngerer Bruder des Antonio R., namens Hieronymus, war ebenfalls Bildhauer und wirkte für das Gotteshaus, das dem hl. Ambrosius geweiht ist, bis zum Jahre 1871. — Die Trümmer der zerbrochenen Statue bezeugen, daß man bei der Wahl des Marmors nicht genügende Vorsicht obwalten ließ; in den Stücken trifft man große Quarzkristalle an; der Marmor war aus dem Bruche von Candoglia, den man aufgab, worauf man das Material von feinerer Qualität aus einem weiter unten liegenden Marmor-Bruche entnahm.

Gg. H.

ZU UNSEREN BILDERN

Die Abbildungen S. 187—195 geben die in Mosaik ausgeführte Bemalung der rechten Seitenapsis und der entsprechenden Stirnwand in der romanischen St. Maximilianskirche zu München wieder. Es ist den rastlosen Bemühungen des Stadtpfarrers Joh. Fiechtner an St. Maximilian zu verdanken, daß die Kirche diesen hervorragenden monumentalen Schmuck erhielt, dessen Entstehungsgeschichte für die Beteiligten wegen der leidigen Geldfrage und wegen der Kollisionen, in welche die warmherzige Künstlerbegeisterung nur zu leicht mit der rauhen Wirklichkeit gerät, eine aufregungsvolle und opferreiche war. Die gotische Madonnenstatue des Altars (vergl. Abb. S. 195) wurde von Bildhauer Johann Huber in Holz ausgeführt, schon zu einer Zeit, als noch die Absicht bestand, die Maximilianskirche im gotischen Stile zu bauen. Da die Gläubigen diese Statue hoch in Ehren halten, so wurde sie an den jetzigen Platz gesetzt, und ist der jetzige Altar als ihre Umrahmung zu denken. Der Altar wurde nach einer Skizze des Erbauers der Kirche, Professor Heinrich Freiherr von Schmidt, von Bildhauer Alois Miller in München in Veroneser Marmor ausgeführt; von Miller stammen auch die Modelle zum Kruzifix und zu den als Krönung des Aufbaues dienenden Leuchtern (Bronzeguß). Die Rundfiguren an beiden Seiten stellen Joachim und Anna dar, die fünf Reliefs schildern in seelenvoller Weise die Geheimnisse des freudenreichen Rosenkranzes. Da die Mensa zu Ehren des hl. Otto konsekriert ist, so wurde sein Bild als dominierende Figur in der Nische angebracht.

Von allem Anfang an hatte der Pfarrherr für die Ausmalung der drei Apsiden nur Mosaik in Aussicht genommen. Um für diese Technik zu werben und das Publikum daran zu gewöhnen, dann aber auch um dem Künstler und den ausführenden Kräften Gelegenheit zu geben, sich durch Vorarbeit Erfahrungen zu sammeln, bevor es an die Ausschmückung der Hochaltarapside ginge, schien es sich zu empfehlen, zunächst die Marien-Ottokapelle in Angriff zu nehmen. Schon hatte Stadtpfarrer Fiechtner dem Meister Becker-Gundahl den Auftrag übergeben und dieser die Skizze zur Ausmalung der genannten Kapelle in Temperatechnik entworfen, wobei sich der Pfarrherr allerdings der kgl. Regierung gegenüber die Genehmigung zur Ausführung des Entwurfes in Mosaik vorbehielt und sicherte, als es durch das Entgegenkommen der kgl. Hofmosaikanstalt Theodor Rauecker in Solln und des Herrn Becker-Gundahl ermöglicht wurde, wenigstens vorläufig die Apsis allein mit Mosaiken zu schmücken, welche wegen ihrer Lage der Ungunst der Witterung besonders ausgesetzt ist. Späterhin konnte aber doch auch die Wand mit Mosaik bedeckt werden. Die Ausführung geschah nicht in der Weise der Alten, welche an Ort und Stelle Stein an Stein fügten, sondern nach der jetzt üblichen Methode, wornach die Bilder im Gegensinn im Atelier auf Papier fertig gestellt und hernach an der Wand festgekittet werden, worauf man den nach außen kommenden Papierkarton, der beim Herstellen als Hintergrund gedient hatte, nun aber an die Vorderfläche kommt, vom Mosaik loslöst. Nachdem nun in der Maximilianskirche das Werk vollendet vor Augen steht, werden alle Beteiligten ihre Sorgen und Mühen gern vergessen und sich des Gelingens freuen. Es wäre nur zu wünschen, daß sich Mäcenaten fänden, welche es ermöglichten, auch die Malereien der Chorapsis durch die gleichen Kräfte, die bei ihrer letzten Arbeit viele Erfahrungen gewannen, in Mosaik ausführen zu lassen. Die Abbildungen S. 187—194 sind nach den Kartons des Künstlers hergestellt, die Abb. S. 195 nach einer Aufnahme der ausgeführten Malerei. Die beiden Vogelfriese waren als dekorative Streifen ursprünglich für die Stirnwandmalerei der Apsis in St. Maximilian bestimmt. (S. 196 u. Beil. S. I).

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Konkurrenz. Auf dem Ferdinand Miller-Platz vor der Bennokirche in München soll aus Mitteln der Sedlmayrschen Stiftung auf Vorschlag Ferdinands von Miller eine Bennosäule errichtet werden. Zur Gewinnung von Entwürfen hierzu wird eine Konkurrenz unter Münchener Künstlern ausgeschrieben.

Konkurrenz für ein Kriegerdenkmal. Der Bayerische Verein für Volkskunst und Volkskunde veranstaltete auf Veranlassung des Stadtmagistrates Rosenheim unter seinen Mitgliedern einen Wettbewerb behufs Erlangung geeigneter Entwürfe für ein Kriegerdenkmal nebst Zierbrunnen dortselbst. Aus der mit 45 Projekten beschickten Konkurrenz gingen folgende Herren als Sieger hervor: 1. Preis: Georg Albertshofer und Hermann Bestelmeyer, München; 2. Preis: Joseph Schrettenseger, Rosenheim und Simon Liebl, München; 3. Preis: Jakob Bradl, München.

Wien. Die Eröffnung der 23. Jahresausstellung im Künstlerhause fand am 17. März durch den Kaiser statt.

In Basel war vom 15. März bis 22. April eine Ausstellung französischer Kunst.

Dem um die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst hochverdienten I. Präsidenten dieser Gesellschaft Dr. Georg Freiherr von Hertling, kgl. Kämmerer, Reichsrat der Krone Bayern, wurde von Sr. K. Hoheit dem Prinzregenten Luitpold von Bayern das Prädikat Exzellenz verliehen. Zu seinem ausgedehnten und verdienstvollen Wirken auf den Gebieten der Wissenschaft und des öffentlichen Lebens übt Exzellenz Frhr. von Hertling als Förderer der Interessen der christlichen Kunst und ihrer Vertreter in opferwilligster Weise einen segensvollen Einfluß.

Ludwig Becker, Architekt in Mainz, wurde von Sr. K. Hoheit dem Großherzog von Hessen mit dem Prädikat »Professor« ausgezeichnet.

Karl Johann Becker-Gundahl in München wurde zum kgl. Professor und zum Ehrenmitglied der kgl. Akademie der bildenden Künste in München ernannt.

Fritz Kunz erhielt den Auftrag zur Ausführung der Wandmalereien und Mosaiken der Liebfrauenkirche in Zürich.

Joseph Albrecht war in den letzteren Jahren mehrfach mit Restaurierungen beschäftigt; er restaurierte die Deckenbilder in den Kirchen zu Denklingen, Langenmoosen, Geltendorf und Neudrossenfeld (bei Bayreuth). Neue Freskobilder führte der Künstler aus in den Kirchen zu Haselbach und Wortelstetten. Auch malte er in der jüngstverflossenen Zeit das Altarbild »Die hl. Familie« für Schlachters bei Lindau, zu dem wir auf S. 121 die Skizze reproduzierten; ferner eine Immaculata für Friedrich Graf Fugger.

Bildhauer Karl Ludwig Sand hat für das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt a. M. die Büste des Malers Prof. A. Burger in Marmor ausgeführt. Das treffliche Werk war kürzlich im Münchener Kunstverein ausgestellt.

Bildhauer Karl Fuchs in München vollendete kürzlich ein heiliges Grab für die Kirche in Wörnitzstein bei Donauwörth.

Popularisierung der Kunst in Belgien. Der Kunstunterricht findet allmählich in allen belgischen Gymnasien Eingang. Seit einem Jahre ist er tatsächlich obligatorisch in den acht katholischen Gymnasien der Diözese Tournai. Der eifrige Förderer dieses Unterrichts ist der Kanonikus Krekelberg, Diözesaninspektor des Mittelschulunterrichts in der Diözese Tournai. Für die oberen Klassen der humanistischen Gymnasien hat Abbé Hector Gevelle, Dr. phil. und Professor am neuen Kolleg zu Enghien eine Anleitung herausgegeben unter dem Titel: »Un cours d'Esthétique Artistique« (Enghien 1905, bei A. Spinet, Preis 1/2 Fr.), worin allgemeine Winke und erläuternde Beispiele gegeben sind, wie er sich den Unterricht denkt. Ferner hat sich vor einigen Monaten in Belgien unter dem Namen: »L'Art à l'École et au Foyer« eine Gesellschaft gebildet, deren Ziele in ihrem Namen ausgesprochen sind: sie will in Schule und Haus das Kunstverständnis einführen. Seit Januar gibt die Gesellschaft eine gleichnamige Monatsschrift heraus, durch die sie ihre Ideen verbreitet; auch wird sie für das Erscheinen von aufklärenden und belehrenden Broschüren sorgen. Präsident des ausführenden Komitees ist Kanonikus Krekelberg. Das Redaktionskomitee der Monatsschrift »L'Art à l'École et au Foyer« besteht aus den Herren J. Krekelberg, E. Dony, H. Gevelle, L. Mallinger.

Fronleichnamsaltar. Zur diesbezüglichen Anregung in Heft 2, Beil. S. VIII, berichtet Herr Kaplan G. Brands in Dülken, Rheinland, von einem leicht zerlegbaren Überbau, der sich über einer Mensa mit Tabernakel und an diesen anschließendem schlichtem, predellaartigem Aufsatz erhebt und dem Ganzen den Charakter eines Ciboriumaltars verleiht. Die Teile des Überbaues sind an den Stufen mit starken Schrauben befestigt.

Wiederherstellung der St. Lorenzkirche in Nürnberg. — Unter den Kirchen Nürnbergs besitzt St. Lorenz die größte Einheitlichkeit der Wirkung, namentlich im Innern. Der Bau begann Ende des 13. Jahrhunderts, wurde im 14. Jahrhundert fortgeführt und erweitert und erhielt im 15. Jahrhundert den stattlichen Chorbau. Durch ihre Baugeschichte illustriert die Kirche das Werden, die Reife und letzte Entwicklung der Gotik. Das Äußere zeigt bedenkliche Schäden, auch ist die Verwitterung der plastischen und ornamentalen Teile weit vorgeschritten. Deshalb muß eine umfassende Restaurierung in Angriff genommen werden. Um das hierzu nötige Geld zu beschaffen, hat sich ein Verein gebildet, dessen erster Vorstand Kirchenrat Karl Heller, erster Pfarrer von St. Lorenz, ist.

Alte Kirchenmalereien zu Mitterauerbach. Am Gewölbe der Filialkirche zu Mitterauerbach, B.-A. Neunburg v. W. (Bayern), stieß man im Jahre 1903 unter einer mehrfachen Tünchschichte auf Spuren ehemaliger Wandmalereien. Die alsdann bloßgelegten Malereien ergaben ein interessantes Beispiel einfacher und geschmackvoller Dekorationskunst. In den Zwickeln des Netzgewölbes sind die vier abendländischen Kirchenlehrer Ambrosius, Hieronymus, Augustin und Gregor d. Gr. angebracht; ferner die vier Symbole der Evangelisten; dann vier weitere Symbole, nämlich der Pelikan, der seine Jungen mit seinem eigenen Blute nährt, die Löwin, die ihre drei toten Jungen durch Anhauchen zu neuem Leben erweckt, der Strauß, der seine drei Eier in der Sonne ausbrüten läßt, und der Phönix, der verjüngt den Flammen entschwebt; endlich sind noch 16 betende und musizierende Engel in ganzen Figuren gemalt, und zwar auf blaugrünem Grund, der durch Blattwerk belebt ist. Diese Malereien wurden im verflossenen August und September von Maler Pfleiderer sachgemäß restauriert.

Ein Kongreß für protestantischen Kirchenbau wird nächsten Herbst in Dresden abgehalten.

BÜCHERSCHAU

Der Dom zu Köln und seine Kunstschätze. 50 Tafeln mit Text von Dr. Arthur Lindner. H. Kleinmann & Co. Haarlem 1905.

Der Zweck dieser Publikation sollte sein, »dem Bedürfnis nach guten, großen, mit den Mitteln moderner Vervielfältigungskunst hergestellten Abbildungen abzuhelfen«. Dieser Zweck ist erreicht. Mit wenigen Ausnahmen sind die geschickt ausgewählten Reproduktionen wohl gelungen und besonders die schwierigen farbigen Wiedergaben mit der größten Sorgfalt ausgeführt.

Den 50 Tafeln hat Dr. Lindner einen guten Text hinzugefügt. Er beginnt nach einem ziemlich ausführlichen Literaturverzeichnis mit der Geschichte des Baues, legt in kurzer Klarheit den langen Werdegang des Domes von 1248—1885 mit seinen großen Pausen dar und unterstützt seine Worte durch einige interessante historische Abbildungen. Er zeigt uns, wie der anfängliche Eifer erkaltet, schließlich ganz verschwindet und der große Stillstand eintritt, den er gegenüber manchen andern Historikern richtig begründet aus den völlig veränderten Kunstanschauungen jener Zeit. Mit einer gewissen Wehmut lesen wir dann all die Erniedrigungen, die sich der Dom gefallen lassen mußte, bis endlich beim Beginne des 19. Jahrhunderts die Liebe wieder wachgerufen wurde zu dem Werke, das die Vorfahren so glänzend dereinst begonnen. Gerade diese Zeit der neu auflebenden Begeisterung bis zur Vollendung der Kathedrale hat der Verfasser schön und interessant geschildert. — An die Baugeschichte reiht sich eine Beschreibung und ästhetische Würdigung des Domes, die aber nicht rückhaltlos lobt, sondern auch auf die Fehler aufmerksam macht und anderseits unberechtigte Vorwürfe, die dem Bauwerke als Ganzem, sowie einzelnen Teilen gemacht werden, geschickt zurückweist. Zum Schlusse tadelt der Verfasser die allzuweit gehenden Bestrebungen in der Freilegung des Domes und zeigt, wie die übertriebene »Domfreiheit« der Kirche einen Hauptreiz genommen hat. — Mit dem Werte der inneren Ausstattung macht uns der zweite Abschnitt bekannt. Er ist durchaus keine trockene Beschreibung, sondern leicht und interessant zu lesen. Dasselbe gilt vom dritten Teile, der den Domschatz behandelt und mit dem Besten einsetzt, was dieser aufzuweisen hat, dem Dreikönigenschreine. Im Anschluß an die neuesten Forschungen von Falke hat der Verfasser die großartigen Propheten- und Apostelgestalten des Reliquiars dem Nicolaus von Verdun zugeschrieben. Ob mit Recht? Es bleiben immerhin noch Hypothesen, die Falke aufstellt, und eine Tätigkeit des großen Lothringer Meisters in Köln, die Falke und mit ihm Lindner annimmt, ist nicht erwiesen. Doch sind solche spezifisch wissenschaftliche Fragen für die weiteren Kreise der kunstgebildeten Laien, für die die Publikation geschaffen sein will, ohne Belang.

H. R.

Geschichte der katholischen Kirche. Von Prof. Dr. J. P. Kirsch und Prof. Dr. V. Luksch. Herausgegeben von der Österr. Leo-Gesellschaft. Allgemeine Verlags-Gesellschaft m. b. H., München. 28 Lieferungen à M. 1.—.

Dieses hervorragende Prachtwerk, das kürzlich seinen

Abschluß fand, ist geschmückt mit einem Titelbild in Heliogravüre, 3 Doppel- und 45 einfachen Tafelbildern und 983 Abbildungen im Text. Durch das Titelblatt, welches das herrliche Dreifaltigkeitsbild Dürers im K. K. Hofmuseum in Wien vorzüglich reproduziert, bot der Verlag den Abonnenten eine höchst willkommene Überraschung.

Walhalla, Bücherei für vaterländische Geschichte, Kunst- und Kulturgeschichte, begründet und herausgegeben von Dr. Ulrich Schmid. Verlag München G. D. W. Callwey. 1. Band mit vielen Abbildungen geschmückt und kartoniert zum Preise von Mk. 4—.

Im Eingang des Buches begründet Dr. Schmid die Wahl des Namens und entwickelt die Grundsätze, welche bei der Wahl der Abhandlungen maßgebend waren. »Wesen und Bedeutung der deutschen Mystik« schildert Dr. Ernst Degen. »Die heutigen Kunstzustände« nimmt Franz Wolter unter die kritische Lupe, versäumt aber nicht, Mittel und Wege zu weisen, wie die bestehenden ungesunden Verhältnisse beseitigt werden können. Sein Nachruf Franz von Lenbachs wird dem Meister in seiner ganzen Größe gerecht. Diesem Artikel folgt eine übersichtliche Betrachtung der Geschichte der deutschen Trachten von Prof. Dr Alwin Schultz.

Ein Spiegelbild des Schwarzwälder Volkslebens bringt J. J. Hoffmann. Dem deutschen Volkslied widmet Dr. Ulrich Schmid die nächste Abhandlung.

Unter der Bezeichnung »Sammler« folgen mehrere kleinere Abhandlungen, wie »Heimatforschung« von G. Frank, »Vier interessante Grabdenkmäler«, »Bauernkalender«, »Textilarbeiten im Mittelalter«, »Das Einhorn und seine Bedeutung in der Kunst« von Dr. Ulrich Schmid.

Vollbilder und Textillustrationen älterer und neuester bester Kunst, so von Matthäus und Rudolf Schiestl, Hemmesdorfer, Welti, erhöhen das Interesse an diesem neuen Buche.[1]) F. S. B.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. — 1905, Heft IV. — Die Theophilus-Glocken. Glockenstudie. — Das von Bibrasche Zimmer im Germanischen Museum.

Archiv für christliche Kunst. — 1906, Nr. 2. — Der neue protestantische Dom in Berlin. — Die Bedeutung des Aachener Oktogons als Zentralbau. — Über die Historienzyklen der Sixtinischen Kapelle. — Die Glockengießerkunst in Stuttgart. — — Nr. 3. Geschichte des katholischen Gottesdienstes in Ludwigsburg. — Über die Historienzyklen der Sixtinischen Kapelle. — Der neue protestantische Dom in Berlin.

Christliche Kunstblätter (Linz). — Nr. 2. — Neue Ziele? — Immaculata-Bilder. — Nr. 3. — Neue Ziele? — Ehemalige Kloster- jetzt Pfarrkirche in Garsten. — Nr. 4. — Über den Bau von Landkirchen. — Kirche in Garsten. — Heinrichskirche in Mauthausen.

Christliches Kunstblatt (herausgegeben von D. Koch). — Nr. 2. — Wilhelm Steinhausen. — Ein Wort zur Vorbereitung auf den zweiten Kongreß für evangelischen Kirchenbau. — Die neuere kirchliche Baukunst in England und ihre Beziehungen zu den modernen Problemen des protestantischen Kirchenbaus. — H. 3. — Wechselgesang und Kirchenbau. — Die neuere kirchliche Baukunst in England und ihre Beziehungen zu den modernen Problemen des protestantischen Kirchenbaus. — Altar und Kanzel in lutherischen Kirchen. — Axiale Kanzelstellung und lutherischer Kultus. — Themata aus dem Gebiete der christlichen Kunst zu Synodalaufsätzen.

Der Kunstfreund. — 1906, Nr. 1. — Die ältesten Darstellungen des hl. Sebastianus. — Albrecht von Felsburg. — Ausstellung religiöser Kunst in der Wiener Sezession. — — Nr. 2. — Die Pfarrkirche in Schwaz. — Albrecht von Felsburg. — Ein Centenarium (der Lithographie). — Nicht mehr bekannte Tiroler Künstler im Norden und in der Schweiz.

Repertorium für Kunstwissenschaft. — XXIX. Band, 1. H. — Kritische Bemerkungen über die in dem Werk von Bernhard Berenson »The drawings of the Florentine Painters« reproduzierten Zeichnungen. — Die Vischerschen Grabplatten in Krakau. — Nachtrag zu dem Artikel von E. Jacobsen: »Handzeichnungen in den Uffizien«. — Zum Gothaer Liebespaar. — Literaturbericht.

Zeitschrift für bildende Kunst. — H. 5. — Christian Karl Magnussen. — Die Villa d'Este in Tivoli (Schluß). — Heinrich Vogeler. — Kunstgewerbliche Rundschau. — — H. 6. — Die Ausstellung des Kaiser Friedrich-Museumsvereins. — Gaston de Latenay. — Die Anfänge der deutschen Porträtmalerei. — Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen.

Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsammlungen. — 27. Band, 1. H. — Zwei Tizianische Bildnisse der Berliner Galerie (Ranuccio Farnese und Tochter des Roberto Strozzi). — Studien zur deutschen Renaissance-Medaille. — Eine Handzeichnung des Meisters E S.

Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien, Band XXV, H. 4. — Zur Ikonographie des Hauses Habsburg. — Die französischen Bildnisse in der Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. — — H. 5. — Kinderbildnisse aus der Sammlung Margaretens von Österreich. — Eine Gruppe von Holzschnittporträten Karls V. — Hans Maler von Ulm, Maler zu Schwaz.

Die Rheinlande. — 1906, H. 1. — Gustav Schönleber. — Vom Rhein zur Rhone. — Der Impressionismus in Leben und Kunst. — Messels Darmstädter Museumsbau. — — H. 2. — Betrachtungen zu W. Steinhausens Griffelkunst. — Karl Haider. — — H. 3. Deutsche Jahrhundertausstellung. — Vom Rhein zur Rhone.

Revue de l'Art Chrétien. — 1906, Ire livr. — Vienne la Sainte et ses premières églises. — Église Notre-Dame-la-Grande à Valenciennes (2me art.). — L'art chrétien monumentale (3me art.). — La vie de Jésus-Christ sculptée dans les portails (4me art.).

Gazette des Beaux-Arts. — 1. Févr. — Une influence des Mystères sur l'art italien du XVe siècle. — Un vitrail de l'église de Brou, Titien et Albert Dürer. — Le Retable de Beaune. — Madame de Mirbel. — Un tableau de Jérôme Bosch au Musée municipal de Saint-Germain-en Laye. — Les trois Drouais (4e art.).

Die Kunst unserer Zeit. — 17. Jahrg., Lfg. 1 und 2. — Fritz von Uhde. — — Liefg. 3—5. — Adolph von Menzel.

[1]) Der II. Band erscheint demnächst. D. R.

Redaktionsschluß: 10. April.

2. Jahrgang. 9. Heft. 1. Juni 1906.



DIE CHRISTLICHE KUNST

Monatsschrift für alle Gebiete der christl. Kunst und der Kunstwissenschaft, sowie für das gesamte Kunstleben.

Inhaltsverzeichnis:

In Verbindung mit der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst

herausgegeben von der

Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München

...hrlich 12 Hefte. Vierteljährlich 3 M. = 3.60 K. = 4 Frcs. Einzelpreis des Heftes 1.25 M. = 1.50 K. = 1.70 Frcs

An die verehrten Abonnenten unserer Kunstzeitschrift richten wir die höflich Bitte, unsere Bestrebungen nach Möglichkeit fördern und der christlichen Kunst neu Freunde zuführen zu wollen. Mitteilungen von Adressen, an die wir uns wenden könne nehmen wir stets sehr dankbar entgegen.

Gesellschaft für christliche Kuns

Prächtige Primiz-Geschenke

aus dem Gebiete der christlichen Kunst

sowie sinnige Hochzeitsgeschenke usw. in reichster Auswahl.

Abbildungen befinden sich im Hauptkatalog Bd. I/II. Gegen Einsendung von Mk. 1.— franko.

Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München.

Soeben erschien:

Der hl. Antonius

als Fürbitter

von Heinrich Told.

Gravüre, Imperial . . . . Preis Mk. 10.—
Blattgröße 96×69 cm Bildgröße $55^1/_2$×34 cm

Dasselbe Bild
in **architektonischem Originalrahmen**
(Altgold)

Größe 80×53 cm . . . . . Preis Mk. 30.—

In dem überaus würdigen Originalrahmen bildet die anmutige Gravüre ein reizendes Hausaltärchen und einen sehr wirkungsvollen Wandschmuck.

Gesellschaft für christliche Kunst
G. m. b. H.
MÜNCHEN.

Als

Firmungs-Geschenke

empfehlen wir unsere künstlerischen Reproduktionen alter und neuer Meister in besonders geschmackvollen Rahmen.

Gesellschaft für christliche Kunst, München.

Madonna mit Kind von KASPAR SCHLEIBNER.

Kohledruck Royal . . . Preis M. 9.—.
Blattgröße 74,5 × 57,5 cm. Bildgröße 38 × 29 cm.

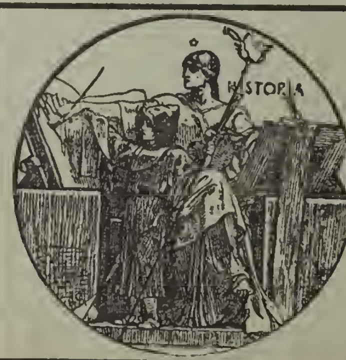
Schutzengel mit Kind von KASPAR SCHLEIBNER.

Kohledruck Royal . . . Preis M. 9.—.
Blattgröße 74,5 × 57,5 cm. Bildgröße 39 × 26,5 cm.

Diese gänzlich neue Darstellung wird sicher viele Freunde finden.

Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.,
München Z, Karlstraße 6.





1906 München — Kgl. Glaspalast.

Jahres-Ausstellung

verbunden mit einer Ausstellung
Bayerischer Kunst 1800—1850

1. Juni bis Ende Oktober. Täglich geöffnet.

Die Münchener Künstler-Genossenschaft.







VICH, BISCHÖFLICHES MUSEUM — DIE HL. PETRONELLA, MARIA ÄGYPT. UND RESTITUTUS

Text S. 204

KUNSTHISTORISCHE WANDERUNGEN DURCH KATALONIEN

Von Dr. AD. FÄH

VIII. Vich

Wir verlassen die auch in ihrem heutigen Zustande noch stolze Königsstadt Lérida. Leise Sehnsucht nach dem blauen Meere durchzittert die Seele, unser nächstes Ziel ist wieder Barcelona. Die lange Fahrt möchte der Kunstfreund oft unterbrechen, denn so manche Stätte grüßt mit freundlicher Einladung und verspricht hohen Genuß.

An einer Stelle vermag kaum ein Reisender der Lockung zu widerstehen. Manresa winkt uns vom linken Ufer des Flusses Cardoner zu. Die reizende Bekrönung der Stadt, die prächtige gotische Kirche Santa Maria zieht uns nicht an. Eine stolze Fassade dehnt sich vor unseren Blicken aus. Die Pfeiler-Substruktionen lassen die Felsen der Fundamente durchblicken. Mit zarter Scheu und liebender Hingabe hat die Kunst ein hoch bedeutsames Heiligtum ausgezeichnet, die Santa Cueva, die hl. Grotte, in welcher der hl. Ignatius von Loyola betend und betrachtend das Buch der hl. Übungen niedergeschrieben hat. Ein kleiner Altar, durch Schranken abgeschlossen, bildet mit den Marmorreliefs, welche Szenen aus dem Leben des Stifters der Gesellschaft Jesu in kostbaren Rahmen umschliessen, den einzigen Schmuck.

Die kahlen Felswände vervollständigen im übrigen die Ausstattung. Dennoch verzichtet das Auge befriedigt auf jeden weiteren künstlerischen Hinweis. Diese Felsen haben ihn gesehen, den großen Geisteserneuerer seiner Zeit, der Jahrhunderte, die ihm gefolgt sind. Kaum irgendwo fühlt man tiefer als hier, daß jene Stätten, nach welchen die Welt in Ehrfurcht und Bewunderung sich sehnt, in schlichter Einfachheit am innigsten zum Herzen sprechen, unverwüstlich sich dem Geiste einprägen.

Noch einmal werden wir auf der Weiterfahrt mächtig angezogen. In den hohen Felsen schimmert ein gewaltiger Baukomplex. Wir werden ihm einen eigenen Besuch abstatten, denn Kataloniens Nationalheiligtum, der Montserrat, bedarf einer eingehenden Würdigung.

Auch Barcelona vermag uns nicht zu fesseln. Die Juni-Hitze macht sich bereits geltend. Die Kühle der Pyrenäentäler bildet eine erfrischende Einladung. Vich, die alte Bischofsstadt, wollen wir besuchen.

Die Weltgeschichte hat in die einsame Stadt nur spärliche Schlagwellen entsandt. Allein die Kirchengeschichte Spaniens nennt deren Namen mit Verehrung. Wurde das Bistum von Vich einst doch zur geistlichen Metropole Kataloniens erhoben. Heute genießt die ca. 9000 Einwohner zählende Stadt noch ein gewisses Ansehen. Industrie und Handel haben zwar nie Aufnahme gefunden. Selbst der Adel besucht seine Stammschlösser daselbst nur selten, Barcelona vermag ihn dauernd zu fesseln. Hingegen ist die Einfachheit der Bewohner, ihr frommgläubiger Sinn im gewerbreichen Katalonien zur friedlichen Oase geworden, aus der zwei Männer hervorgegangen sind, deren Namen Europa nicht unbekannt sind.

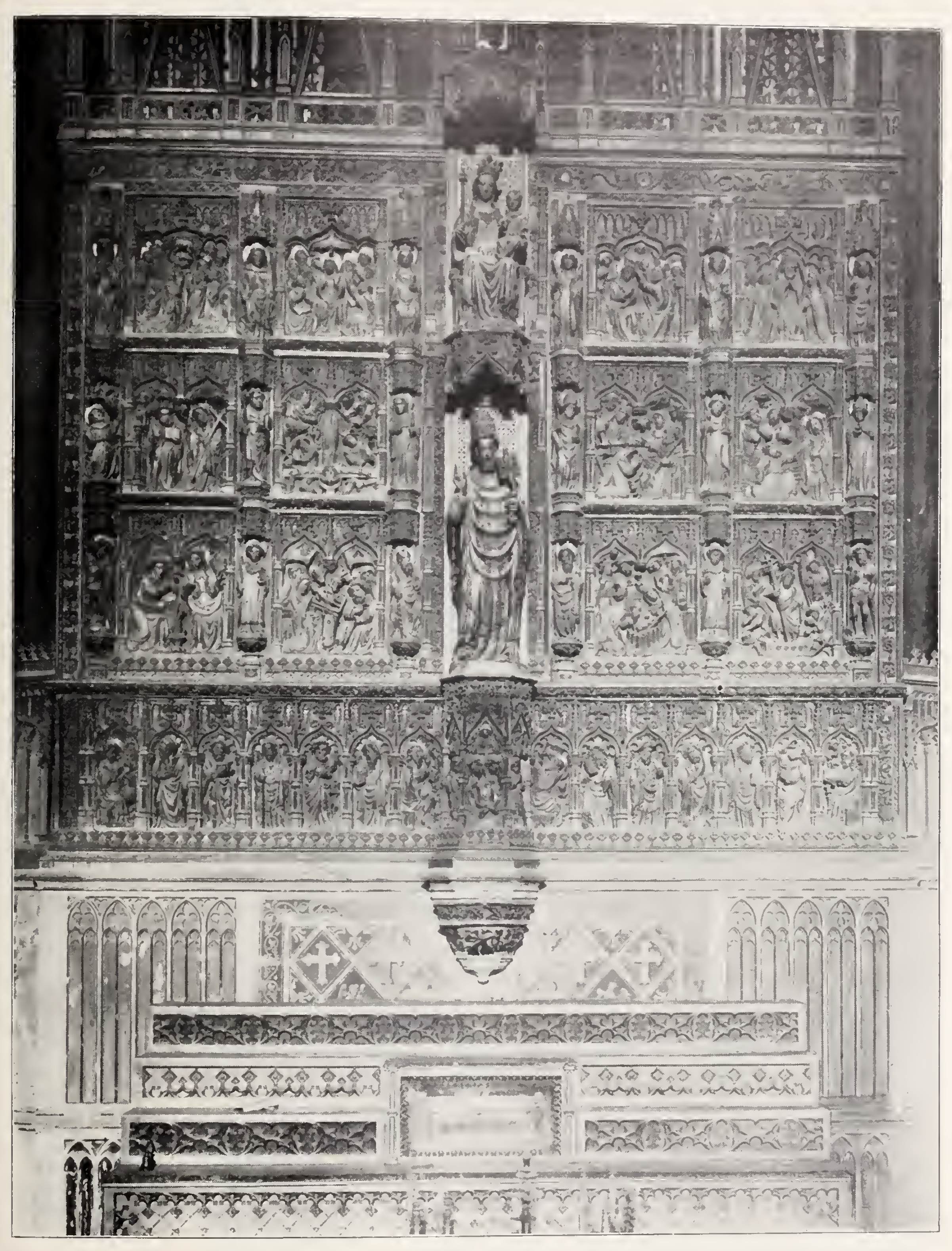
Der als Philosoph in der Mitte des 19. Jahrhunderts hoch angesehene Jakob Balmes erblickte in Vich das Licht der Welt, hier verweilte er als Lehrer, nach seinen eigenen Worten »wie ein Vogel im Käfig«, sterbend eilte er wieder in seine Vaterstadt zurück, um in ihr seine Ruhestätte zu finden, der wir noch begegnen werden. Ein Kind dieser Stadt ist der Sänger der »Atlantis«, J. Verdaguer, den Katalonien wie einen Fürsten feierte und dem es ein Ehrendenkmal auf dem neuen, herrlich gelegenen Friedhofe in Barcelona weihte.

Nicht ohne Interesse nähern wir uns der Stadt. Hatte uns doch schon Gams in seiner »Kirchengeschichte von Spanien« auf Bischof Oliva von Vich aufmerksam gemacht. Mit seltener Opferwilligkeit hatte dieser Kirchenfürst seine Kathedrale gebaut. Ihre Konsekration fällt ins Jahr 1038. Dennoch, wollte der Fremdling nur diesem Bau seine Aufmerksamkeit schenken, er dürfte sich den Weg nach Vich ersparen. Das beginnende 19. Jahrhundert hat an der Kathedrale so gründlich restauriert, verbaut und modernisiert, daß der echte Kern in der schwülstigen, unsäglich nüchternen Schale sich scheu verbergen muß und kaum mehr zu erkennen ist.

Dennoch birgt die frostige Umhüllung ein Kleinod von hohem Reize, das uns wie ein der grausamen Verwüstung glücklich entkommener Flüchtling freundlich grüßt und rasch gefangen nimmt: der intakt erhaltene Hochaltar der alten Kathedrale. (Abb. S. 199.) Als Erbauungszeit dieses Werkes werden die Jahre 1418—1420 genannt. Die Mitte dieser stolzen Marmorarbeit nimmt die stehende Figur des hl. Petrus ein, dem die Kathedrale geweiht ist. Es ist eine wirklich hoheitsvolle, majestätische Gestalt. Mit den Pontifikalgewändern angetan, die dreifache Tiara auf dem Haupte, den mächtigen Schlüssel in der Linken, weist die Rechte empor zum Bilde der thronenden, ungemein jugendlichen MutterGottes mit ihrem Kinde. Wie freudig hätten wir eine Detailaufnahme dieser echt künstlerisch konzipierten Schöpfung begrüßt! Der Stellvertreter Christi ist in seiner vollen Würde festgehalten, weit entfernt vom Stolze eines weltgebietenden Imperatoren. Das niedergeschlagene Auge, der Gestus der Rechten läßt noch den schlichten Fischer leise erkennen, erinnert selbst an den armen Gefallenen im Vorhofe des Pilatus.

Das Postament, auf dem der hl. Petrus sich erhebt, verkleidet die Darstellung des von einem Engel gehaltenen Schmerzensmannes, den links und rechts die Statuetten der Apostel und Evangelisten flankieren. Von den drei je vier Scenen enthaltenden Reliefreihen sind die untere und obere dem Leben Mariä entnommen, nur die mittlere behandelt Scenen aus dem Leben des hl. Petrus. 18 Figürchen in den vertikalen Trennungsleisten vollenden diese Galerie der gotischen Plastik.

Das Auge eilt vergleichend zurück zum Hochaltar der Kathedrale von Tarragona (Abb. S. 33). Kaum ein Jahrzehnt später hat dort der Meißel des Plastikers gearbeitet. Dennoch beachten wir so zarte Unterschiede. In Tarragona lauscht zum Beispiel die hl. Jungfrau huldvoll dem Auftrage des Engels, in Vich erschrickt die mädchenhaft holde Gestalt über den Inhalt der Worte, die sie vernimmt. Der Reliefstil wahrt hier fast ängstlich die ihm gezogenen Grenzen, erlaubt an keinem Arme die Lizenzen der Freiplastik. Die Ornamentik ist mehr als ein die Reliefs umschließender und bereichernder Rahmen aufgefaßt. Sie überläßt das Spiel mit Blumen und Blütchen, die Neckerei mit kriechenden und fliegenden Tierchen den Miniaturen. Die schlichte Einfachheit und treuherzige Kürze im Erzählen ist des unbekannten Meisters hervortretende Eigenschaft. In einer Geschichte der katalonischen, wir sprechen nicht einmal von der spanischen,



VICH, KATHEDRALE HOCHALTAR

Text S 198, Spalte rechts

Plastik müßte dieses Werk einen hervorragenden Raum einnehmen.

Mit dem Hochaltare sind aber die schönsten Arbeiten der Kathedrale bereits erschöpft. Den Kreuzgang in der Nähe dürfen wir nicht übergehen (Abb. unten). Das 14. Jahrhundert hat ihn geschaffen, und auch die Restaurationswut des 19. Jahrhunderts hat sich vor dieser Schöpfung gebeugt. Der ganze Claustro mußte nämlich transferiert werden. Allein Stein an Stein wurde numeriert, um eine möglichst getreue Wiederherstellung bewerkstelligen zu können. Die Gotik waltet hier mit ihrer unerschöpflichen Gestaltungskraft. Elegante Säulchen gliedern die Öffnungen, blühen in zart behandelten Kapitälchen aus, um das reich wechselnde Maßwerk entquellen zu lassen. Mitten in dieser architektonischen Pracht treten wir einem mächtigen Sarkophage näher. Auf demselben ruht in sitzender Stellung, mit der Rechten das müde Haupt stützend, Jakob Balmes. Wir stehen vor seinem Grabe (Abb. S. 201). Sinnend blickt das Denkerhaupt empor, als durchzuckten jene Gedanken seinen Geist, die er in den Briefen an einen Zweifler geäußert hat: »Inmitten der Dunkelheit, die uns umgibt, und durch den ehrwürdigen Schleier hindurch, der unserm Blicke unaussprechliche Tiefen verhüllt, entdeckt man das Funkeln des hellsten Lichtes, das in plötzlichem Erglänzen Himmel und Erde erleuchtet.« Keine Palme kost mit dem Winde in der weihevollen Einsamkeit

VICH KREUZGANG DER KATHEDRALE

Text oben

dieser Stätte. Hoch aufragende Tannen umschließen in düsterm Ernste das Mausoleum, das Spanien seinem großen Sohne erbaute. Für ein nordisches Auge ist das dunkle Grün ein erfrischender Gruß aus der Heimat, des Denkers edle Gestalt ist kein Fremdling, wurde doch sein Name einst in den philosophischen Hörsälen Deutschlands mit hoher Anerkennung genannt.



VICH, KREUZGANG D. KATHEDR. GRABMAL DES JAKOB BALMES, OBERER TEIL
Text S. 200

Eine Sehenswürdigkeit Kataloniens, Spaniens überhaupt, ist uns in Vich noch vorbehalten: das bischöfliche Museum Für dieses Institut wird nicht allzuviel Reklame gemacht. Unser Baedeker fertigt dasselbe mit den Worten ab: »Das bischöfliche Museo Arqueológico-Artistico ist eine umfangreiche Sammlung von Altertümern, Gemälden, Skulpturen etc.«

Der Name Museum hat für manches Ohr keineswegs einen verlockenden Klang. Wie bald ist Auge und Geist ermüdet, wenn die Fülle des Gebotenen kaleidoskopartig an uns herantritt. Die Kunstobjekte sind von der Umgebung, für die sie geschaffen, losgelöst, zuweilen in einer Nachbarschaft untergebracht, gegen welche sie zu protestieren scheinen. Wer dem Rate erfahrener Kunstfreunde, nicht länger als zwei Stunden in einer Sammlung zu verweilen, Folge leistet, mag frisch bleiben, allein mit der verfügbaren Zeit muß er in diesem Falle freigebig sein können.

Das Museum von Vich möchten wir nicht der Kategorie von Riesensammlungen einverleiben. In 15 Sälen des bischöflichen Palastes ist dasselbe installiert und verhältnismäßig jungen Datums. Der als Erzbischof von Barcelona verstorbene José Morgades y Gili, einst Bischof von Vich, hat dasselbe gegründet und 1892 eröffnet.

Gegenwärtig ist die Verwaltung einem in den besten Mannesjahren stehenden Priester, der in Rom herangebildet wurde, anvertraut: José Gudiol y Gumil Sein umfangreiches Werk: »Nocions de arqueologia sagrada catalana«, Vich 1902, zeigt, mit welcher Hingabe der Autor seinem engern Vaterlande zu dienen sich bestrebt. Er wählte nicht das kastilianische Idiom für seine Darstellung, sondern die katalanische Sprache, ein Nachteil, welcher der weiteren Verbreitung des Buches im Wege steht. Auch der Ausdruck »sagrada« bezieht sich nicht etwa auf die christliche Archäologie. Gudiol behandelt deren ganzes Gebiet von der prähistorischen Zeit bis ins 18. Jahrhundert. Die großen Epochen der Stilwandlungen bilden den Hintergrund, von dem er Kataloniens Denkmäler zu beleuchten sucht. Allerdings mußte durch dieses Vorgehen, so sehr es für den Anfänger zu begrüßen ist, dem Fremden der lokale Teil, der ihm am meisten Anregung geboten hätte, in einer fast trockenen Statistik verkümmern.

Ein umfangreicher Katalog (Vich 1893) wird dem Besucher übergeben. Was uns in demselben überrascht, ist dessen Schweigen über die Provenienz der einzelnen Objekte. Es wurde uns die nicht unerwartete Aufklärung zuteil, daß für zahlreiche Deposita kirchlicher Korporationen und Institute ein solches Vorgehen vorteilhafter wäre, eine Begründung, die leicht einleuchtet.

Die vorchristliche Kunst wird kaum jemand in Vich studieren wollen. An einzelnen ägyptischen Objekten, einigen griechischen und römischen Vasen würde es nicht mangeln.

Auch die frühchristliche Kunst entsandte einzig ihre Lampen- und Ampullen-Vertreter. Die ethnographische Abteilung hat von den philippinischen Inseln wirklich beachtenswerte Objekte erhalten.

Hingegen treten wir der christlichen Malerei mit gerechtem Staunen über den Reichtum und die Seltenheit der Objekte entgegen. Die romanische Tafelmalerei ist mit einem vollen Dutzend von Werken vertreten.

Eines der herrlichen Antependien (Abb. unten) zeigt uns in der Mitte den thronenden Christus in der Mandorla. Die Linke hält das Buch, die Rechte ist segnend erhoben. In den vier Kompartimenten begegnen uns Szenen aus dem Leben des hl. Martin von Tours, links oben der Heilige zu Pferd, die Standarte hochhaltend, den Armen mit einem Stücke seines Mantels bekleidend. Unter dieser Darstellung erblicken wir Martinus als Bischof, begleitet von einer beinahe ausgelöschten Figur. Der Heilige ruft einen vor dem Empfange der Taufe verstorbenen Katechumenen zum Leben zurück. Gegenüber beachten wir den Tod des Heiligen; zwischen zwei Priestern steht ein Engel bereit, die bald scheidende Seele in Empfang zu nehmen. In der letzten Szene geleiten zwei Engel die Seele des hl. Martin zum Himmel, welchen Vorgang ein Figürchen am untern Rande staunend bewundert. Archäologie und Ästhetik kommen bei solchen Werken nicht selten etwas in Konflikt. Man wird den thronenden Christus mit dem strengen Parallelismus der Füße, den weit geöffneten Augen kaum als ein Kunstwerk im modernen Sinne bezeichnen, so wenig man in den Martinus-Darstellungen Vollkommenheiten der Komposition nachspüren dürfte. Allein, wenn man sich erinnert, daß man einem Werke des 10. Jahrhunderts gegenübersteht, wird man einer sich den Fesseln der musivischen Kunst entwindenden Tafelmalerei mit der Milde des Urteils begegnen, das von treibenden Keimen noch keineswegs den Duft der Blüte, die Reife der Frucht fordern kann.



VICH, BISCHÖFLICHES MUSEUM — ANTEPENDIUM

Text oben



VICH, BISCHÖFLICHES MUSEUM — ANTEPENDIUM

Text unten

Der eben besprochenen Arbeit ist ein zweites Antependium ähnlich (Abb. oben). Die Mitte nimmt wieder der thronende Christus ein. Der Mandorla-Kranz weist eine einfache Dekoration auf, in den Ecken sind die Evangelistensymbole bemerkbar. Die begleitenden Szenen sind durch Zuschriften erläutert und dem Leben des hl. Laurentius entnommen. Links oben weist der Heilige den Papst Sixtus auf die Güter der Kirche — tesauros — hin. Der vor ihm knieenden Witwe Ciriaca teilt er von den Schätzen aus. Unter dieser Doppeldarstellung begegnet uns eine fernere: Laurentius wäscht den Christen die Füße und heilt den blinden Crescentius. Rechts unten verurteilt Decius den Diakon zum Feuertode, der in der oberen Szene vollzogen wird. Decius ist Zeuge des Martyriums, welches die Knechte, carnifices, vollziehen. In der leicht lesbaren Majuskel-Inschrift sind die Worte des Martyrers an Decius wiedergegeben.

Wir stehen vor einem Werke des 12. Jahrhunderts und beachten sofort den Unterschied zwischen dem Pendant des 10. Jahrhunderts. Der Thron, auf dem Christus ruht, ist durch ein Kissen bereichert, die Füße sind auseinander gerückt und die segnende Hand ist nicht mehr ausgestreckt. Auch die Draperie hat ihre Wülste geopfert. Es ist leises Frühlingsleben, das die Hauptfigur hoffnungsvoll durchweht, das in den Laurentius-Szenen allmählich die Knospen erschließt.

Wir haben nur zwei von den zwölf romanischen Tafelgemälden erwähnt, das schönste derselben mit den etwas gedrängten Figuren aus dem Martyrium der hl. Margaritha nicht weiter berücksichtigt. Die romanische Tafelmalerei nimmt, wenn man von der Dekoration getäfelter Holzdecken absieht, in der Kunstgeschichte einen äußerst beschränkten Raum ein. Deutschland kennt solche nur aus der spätromanischen Epoche und ihre Gesamtzahl, nach der gewiß maßgebenden Zusammenstellung von Kraus, kommt derjenigen des bischöflichen Museums von Vich nicht gleich. Der Forscher über die nordspanische Miniaturmalerei wird sich hier vielfach zu Vergleichungen Rat erholen müssen.

Nicht ohne Überwindung trennen wir uns von diesen archäologischen Juwelen, um der gotischen Tafelmalerei einige Aufmerksamkeit zu schenken. Schon der Katalog verzeichnet für den Zeitraum vom 13.—15. Jahrhundert über hundert Nummern.

Treten wir der Predella eines umfangreichen Altarwerkes näher. Drei der fünf Einzelfiguren stellen die jugendliche Martyrin Petronella mit Buch und Palme, die hl. Maria

Aegyptiaca und den hl. Bischof Restitutus dar (Abb. S. 197). Schon die Zusammenstellung verdient Beachtung; die fast mädchenhafte, jungfräuliche Zartheit, die voll erblühte männliche Kraft und die reifen, in Askese welk gewordenen Züge der mittleren Figur. Der Goldgrund mit den aus der Kreideschicht plastisch hervortretenden Nimben, die Leuchtkraft der Farben, die schmalen Finger, die ängstliche Treue, mit welcher das Beiwerk gezeichnet ist, der sinnende Blick der Augen, kurz die mystische Auffassung dieser Figuren erinnert an die Meister der Frühzeit von Siena, entfernt selbst an die kölnische Malerschule. Dennoch haben wir es, aus der Zusammenstellung der Heiligen zu schließen, unstreitig mit einem spanischen, höchst wahrscheinlich katalonischen Werke des 14. Jahrhunderts zu tun. Auch diese Arbeit beweist, daß die frühgotische Malerei die nationalen Grenzen wenig berücksichtigt, vielmehr unter dem Einflusse des nämlichen Stilgesetzes an verschiedenen Orten ähnliche Resultate aufweist.

In figurenreichen Kompositionen ist das Prinzip möglichster Treue und Deutlichkeit, selbst auf Kosten der Schönheit, mit naiver Schlichtheit festgehalten. Die Rettung der Schiffbrüchigen durch den hl. Dominikus ist in dieser Hinsicht bezeichnend (Abb. nebenan). Drei Gestalten begleiten mit ihren Gebeten die Rettungstat. Der Heilige reicht den Verunglückten seinen Stab. Aber mehr als dieses äußere Hilfsmittel ist es die erhobene segnende Rechte, die den Sinkenden Vertrauen einflößt. Die Gruppe der letztern ist außerordentlich bezeichnend. Dem Künstler lag es nur daran, die Augen aller auf den Heiligen gerichtet zu zeigen. Der beabsichtigte Zweck ist voll erreicht. Die Segenshand bildet den strahlenden Mittelpunkt, sie wird gleichsam gestützt durch die Gebete der Zeugen am Ufer, weist mit übernatürlicher Macht die Wogen zurück und zaubert in die Züge der Gefährdeten zuversichtliche Hoffnung auf Rettung, ja beseligenden Frieden. Wir ersehen wieder, daß der Vorgang der Erde entrückt, übernatürlichem Eingreifen den Erfolg verdankt.

Die reifere Zeit der Gotik, das 15. Jahrhundert, ist mit einer prächtigen Tafel vertreten: Die Szenen aus dem Leben der hl. Magdalena (Abb. S. 205). Im Hauptbilde thront die ungemein zart behandelte Gestalt. In der Rechten trägt sie den Rosenkranz, in der Linken das Salbengefäß. Über diesem Bilde sehen wir die Heilige unter dem Kreuze als schmerz-

VICH, BISCHÖFLICHES MUSEUM — S. DOMINIKUS RETTET SCHIFFBRÜCHIGE

Text nebenan



VICH, BISCHÖFLICHES MUSEUM — AUS DEM LEBEN DER HL. MAGDALENA

Text S. 204 und unten

bewegte Zuschauerin der Leidensszene. Die Seitendarstellungen beginnen links oben mit der Bedienung des Herrn bei Tische. Die Hausmütterchen-Heilige kommt weniger in Betracht. Reizend behandelt aber ist die Tischgesellschaft: der andächtig die Speisen segnende Heiland, der etwas ungeduldig dreinblickende Petrus und der den Gerichten eine außergewöhnliche Aufmerksamkeit schenkende Johannes. Gegenüber beachten wir im unteren Bilde den Tod der hl. Maria Aegyptiaca. Der Heiland, umgeben von einem Chore reizender Engel, nimmt die Seele in Empfang. Im Schlußbilde begegnet uns die vom Einsiedler Zosimas beobachtete Aufnahme in den Himmel. Haben wir es in diesen reizenden, mit minutiöser Sorgfalt behandelten Figuren wirklich mit einem spanischen Originalwerk zu tun? Man möchte zweifeln und eher an dessen italienische Provenienz, an Florenz oder Siena denken.

Wir dürfen kaum länger den Leser ermüden, trotzdem noch zahllose Objekte einer eingehenden Berücksichtigung würdig wären. Zählte doch der Katalog bereits 1893 3000 Nummern, die seither eine bedeutende Vermehrung erfahren haben. Wir gedenken nicht der paramentalen Schätze, die in zahlreichen Vitrinen den Glanz der spanischen Stickerei zeigen; erwähnen nur eine komplett erhaltene Albe des 13. Jahrhunderts.

Den Reichtum plastischer Arbeiten müssen wir übergehen. Der Besucher kann sich von den Sälen mit ihren prachtvollen Marmorfiguren des 13. und 14. Jahrhunderts, deren zarte Polychromie sich noch erhalten hat, beinahe nicht trennen. Das Auge des Scheidenden weidet sich an den Objekten in Metall,

unter denen ein mit Silberplatten belegtes Reliquiarium (Abb. S. 207) ihn fesselt. Löwen bilden die Träger des auch künstlerisch wertvollen Schatzes, dessen Seiten sorgfältig gearbeitetes gotisches Rankenwerk und zart behandelte Reliefs dekorieren.

Wir sind im Saale des Stifters dieser herrlichen Sammlung angelangt. Kostbare Gobelins verkleiden rings die Wände. Unter dem mit reicher Stickerei verzierten Baldachin beobachten wir das Bild des verdienstvollen Kirchenfürsten José Margades y Gili. Mit Ehrfurcht nähern wir uns. Das Andenken eines Mannes, der mit unerschöpflicher Opferwilligkeit, rastlosem Fleiße und zartem Verständnis diese Schöpfung hervorgerufen, muß der Pietät nicht empfohlen werden, er lebt fort im Werke, das er geschaffen.

(Fortsetzung folgt)

DIE HOFKIRCHE IN NEUBURG a. D.

Ein Beitrag zur Geschichte der Spätrenaissance in Süddeutschland

Von Professor Dr. A. SCHRÖDER

Die ehemalige Jesuitenkirche in Neuburg, seit 1843 mit dem geschichtlich wohlberechtigten Titel einer Hofkirche ausgezeichnet, ist bisher von der kunsthistorischen Literatur wenig beachtet und nie richtig gewürdigt worden. Zwar hat Kaufmann Graßegger in Neuburg, der langjährige, verdiente Sekretär des dortigen Historischen Vereins, in den Neuburger Kollektaneenblättern 1843—45 eine sehr verlässige, aus den Fragmenten der Bauakten geschöpfte Baugeschichte der Kirche veröffentlicht. Aber die kunsthistorische Literatur hat von dieser Arbeit keine Notiz genommen. Sighart bringt in seiner »Geschichte der bildenden Künste in Bayern« über die Kirche nur die kurze, zum Teil unrichtige Nachricht, sie sei 1607—1616 von V. Gilg aus Sachsen und den Stuckatoren Castelli ausgeführt worden; er konnte sich darauf beschränken; denn das Verständnis und die Würdigung der Spätkunst lag seinem und der Zeitgenossen Blick noch ferne. Immerhin war seiner spärlichen Mitteilung zu entnehmen, daß der Bau in eine Zeit falle, in der sich die kirchliche Baukunst in einem denkwürdigen Übergangsstadium befand, so daß jedes bedeutendere Werk, deren damals ohnehin nur ganz wenige entstanden, ein wichtiges Glied in der Kette der Entwicklung bildet. Trotzdem kam Lübke in seiner »Geschichte der Renaissance in Deutschland« mit keinem Wort auf die Hofkirche zu sprechen. Auch in G. v. Bezolds Werk: »Die Baukunst der Renaissance in Deutschland ...« sucht man sie vergebens Freilich hatte unterdessen Gurlitt in der »Geschichte des Barockstiles und des Rokoko in Deutschland«, von irrigen Voraussetzungen geleitet, die richtigen Gesichtspunkte der Beurteilung gänzlich verschoben und die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Baues in ungünstiges Licht gesetzt; er schreibt das Wesentliche seiner künstlerischen Wirkung, die schöne Raumanlage, dem angeblichen romanischen Vorfahren des Baues auf Rechnung und datiert den Turm, der eine bedeutsame Lösung des Fassadenproblems versucht, um 30 Jahre zu spät. — —

Im folgenden habe ich für die Baugeschichte die Abhandlung Graßeggers und die spärlichen Überreste der Originalbauakten im Archiv des Historischen Vereins Neuburg herangezogen. — —

An Stelle der Hofkirche erhob sich einst eine dreischiffige, gewölbte, gotische Basilika ohne Strebebögen, wie alte Abbildungen der Stadt und ein Grundriß der alten Kirche von ca. 1600 (im Archiv des Historischen Vereins Neuburg) erkennen lassen. Die Seitenschiffe, mit Pultdächern abgedeckt, schlossen nach Osten geradlinig beim Beginn des Chorquadrates. An das südliche Seitenschiff lehnte sich gegen Osten der einzige Turm an, dessen Nordseite das Chorquadrat begrenzte. Rundpfeiler teilten das Langhaus in fünf Joche von queroblonger Form im Hauptschiff, von achsenoblonger in den Seitenschiffen, da die Seitenschiffe nicht ganz die halbe Breite des Mittelschiffes erreichten. Das Chorquadrat hatte rein quadratischen Grundriß, die Apsis schloß in drei Seiten des Achtecks. In den Dimensionen stand die Kirche hinter dem sie verdrängenden Neubau zurück, ihre Länge betrug ungefähr 3/5, ihre Breite 2/3 der entsprechenden Maße der heutigen Kirche. Ihrer Bestimmung nach war sie zugleich Klosterkirche des alten, nördlich angebauten Benediktinerinnenstiftes und Pfarrkirche der Stadt unter dem Patrozinium U. L. F.

Im Jahre 1543 wurde infolge der Einführung der Reformation in den pfalz-neuburgischen Landen die Kirche den Protestanten als Pfarrkirche zugesprochen, das Kloster zum Aussterben gebracht.

Der Turm der Kirche, schon seit geraumer Zeit baufällig, sollte 1599 durch einen Neubau ersetzt werden. Weil im Fürstentum, auch in dessen Haupt- und Residenzstadt Neuburg, Werkmeister, die in bedeutenden Bauten geübt wären, nicht vorhanden seien,



VICH, BISCHÖFLICHES MUSEUM RELIQUIARIUM

Text S. 206

solle der Bau dem »welschen Maurermeister Gilg« übertragen werden; so lautete das Gutachten der zur Beratung des Baues verordneten Hofkommission. Diesem für die Verhältnisse des deutschen Baugewerkes jener Zeit so bezeichnenden Antrage wurde jedoch nicht stattgegeben; man trat zwar in Unterhandlung mit dem Meister Gilg (seine Persönlichkeit wird uns später beschäftigen), übertrug aber schließlich auf erhobene Beschwerde hin den Bau dem in Neuburg als fürstlicher Bauwerkmeister angestellten Steinmetzen Heinrich Schäffler aus Konstanz, der dazu noch den Werkmeister Martin Traub aus Nürtingen heranzog. Die Kommission hatte die Verhältnisse richtig beurteilt; der Neubau, westlich vor der Kirche errichtet, war bis zum vierten Stockwerk gediehen, als er 1602 einstürzte und unter anderem das Gewölbe der Kirche zerstörte. —

Es wurde nun beschlossen, die alte, enge Kirche bis auf den Grund abzutragen und einen völligen Neubau in größeren Maßverhältnissen herzustellen.

Herzog Philipp Ludwig von Pfalz-Neuburg setzte eine Hofbaukommission ein, die im Verein mit dem Kirchenrat den Plan feststellen sollte. Den Vorsitz in der Kommission führte der Erbprinz Wolfgang Wilhelm, zu ihren Mitgliedern gehörte auch der fürstliche Baumeister Sigmund Doctor.

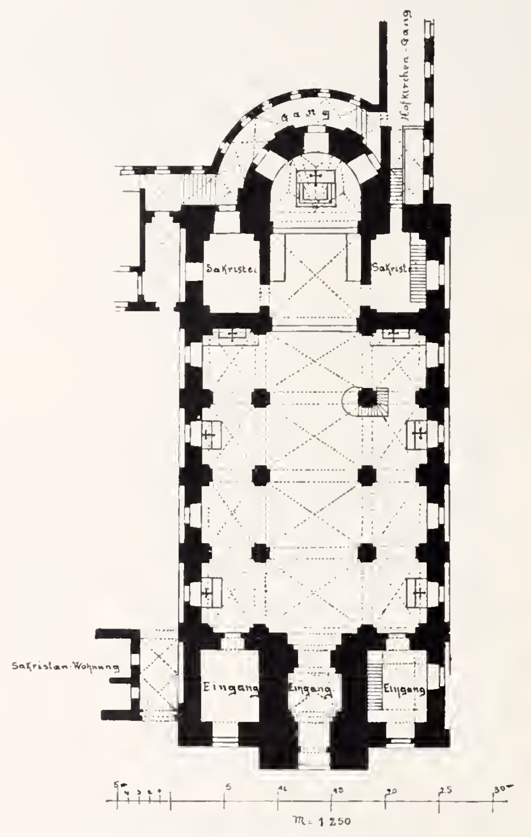
Schon 1602 war man entschlossen, den Abbruch wie den Neubau dem in Neuburg ansässigen Werkmeister Gilg zu übertragen. Doch erst im Dezember 1606 kam der endgültige Bau- und Lohnvertrag zustande. Hier wird Meister Gilg näher bezeichnet als »Gilg Vältin, Bürger zu Roflei im Saxerthal, Werk- und Maurermeister in Neuburg«, d. i. Egidius Vältin Bürger zu Roveredo bei Bellinzona im Misoxertal (Graubünden).

Also nicht von einem sächsischen Baumeister Gilg ist hier die Rede, sondern von einem welschen Architekten Vältin, einem jener Graubündner Meister, die, wie Berthold Pfeiffer in seinen verdienstlichen Untersuchungen über die oberschwäbische Barockarchitektur[1]) nachgewiesen hat, seit Beginn des 17. Jahrhunderts mehrfach in Süddeutschland tätig waren und nachmals in Enrico Zuccali, dem Vollender der Theatinerkirche in München und Erbauer des Lustschlosses in Schleißheim, ihren berühmtesten Vertreter fanden. An die Spitze dieser Meister rückt nunmehr zeitlich Gilg Vältin. Neben ihm war in der kleinen Stadt Neuburg 1599 noch ein zweiter welscher Meister, Hans Rigeis mit Namen, ansässig und arbeitete mit Vältin gemeinsam, wie aus der Beschwerdeschrift des obenge-

[1]) B. Pfeiffer, Kultur und Kunst in Oberschwaben im Barock- und Rokokozeitalter; Besondere Beilage des Staatsanzeigers für Württemberg 1896, S. 176 f.

nannten Schäffler hervorgeht. Auch hatte Vältin 1606 einen erwachsenen Sohn im Geschäfte, der vertragsgemäß, falls der Vater vor Vollendung des Baues sterbe, in dessen Verbindlichkeiten eintreten sollte. Ohne Zweifel waren also Graubündner Werkmeister in größerer Zahl schon zu Ende des 16. Jahrhunderts in Süddeutschland tätig. —

Der Neubau der Pfarrkirche war nicht das erste öffentliche Bauwerk, mit dem Vältin in Neuburg hervortrat. Er hatte, wie aus den Originalbauakten zu entnehmen ist, kurz vorher, 1604 oder spätestens 1605, den Bau



GRUNDRISS DER HOFKIRCHE IN NEUBURG a. D.
Text S. 209

des Rathauses vollendet.[1]) Dieses Gebäude schließt sich in seiner inneren Einteilung an die im schwäbischen Hausbau seit alters herrschende Sitte an, wonach das Erdgeschoß zu Lager- und Verkaufshallen verwendet wird, während im Obergeschoß ein großer, saalartiger Vorraum im Mittelteil zu den seitlich anliegenden Stuben führt.[2]) Der Außenbau (s. Abbildung S. 209 links von der Kirche), ein schlichtes Rechteck mit drei Geschossen, ist gegliedert durch Eckrustika, Gesimse und durch Fenster in flachen Profilrahmen mit wagrechter Verdachung, vornehmlich aber durch eine der Front vorgelegte, hohe Freitreppe, die zu dem Eingang ins erste Stockwerk führt.[3]) In seiner strengen Nüchternheit erinnert der Außenbau an den akademischen Barock, wie er in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts den italienischen Palastbau beherrschte, wohl der älteste Rathausbau dieser Stilrichtung in Deutschland. Auch Privatbauten des Meisters haben sich in Neuburg erhalten. Haus Nr. A 45 am Hauptplatz, ein sehr stattlicher Bau, wurde von ihm, wohl um 1612, aufgeführt.[4]) Auch das Haus Nr. A 9 am Hauptplatz steht seiner Art sehr nahe. Wie lange die von ihm bevorzugten Motive in Neuburg nachwirkten, dafür zeugt der Bau des Ursulinenklosters um 1700 mit seiner wagrechten Streifengliederung an Stelle des Gurtgesimses. Auch die Giebelbehandlung vieler Neuburger Bauten weist Anklänge an Vältins Art auf. Nehmen wir noch die stilbildende Wirkung der Hofkirche auf die wichtigsten Neuburger Kirchenbauten hinzu, wovon zum Schlusse die Rede sein wird, so zeigt sich, daß der Graubündner Meister der Stadt Neuburg das Gepräge gegeben hat, ähnlich wie Elias Holl der Reichsstadt Augsburg. —

Für den Kirchenbau ward 1605 ein Plan (Visier) von der Baukommission dem Kirchenrat zur Begutachtung übergeben worden. Wer diesen Plan entworfen hatte, ist aus den Akten nicht zu entnehmen. Vältin gehörte der Baukommission nicht an; doch wird man als sehr wahrscheinlich annehmen dürfen, daß er auf Grund des Beschlusses vom Jahre 1602, der ihm die Ausführung des Baues zusprach, einen Entwurf eingereicht habe, und daß es sein Entwurf war, der von der Baukommission und dem Kirchenrat geprüft wurde.

[1]) In einem Bruchstücke eines Hofratsprotokolls vom Beginn des Jahres 1604 ist am Rand bemerkt, daß »Meister Gilg verhoffe, mit dem Gebeu des Rathauß uff nechsten Junium oder Julium under das Dach zu kommen«; er müsse sein Gesinde entlassen, wenn nicht bald mit dem Abbruch der alten Kirche begonnen werde. Gurlitt, a. a. O. S. 22, gibt 1613 als Jahr der Vollendung an, nach obiger Nachricht muß jedoch der Bau i. J. 1604 in der Hauptsache vollendet worden sein; 1602 wird man damit begonnen haben, da der Neubau durch die vom Turmeinsturz herrührende Zerstörung des alten Rathauses veranlaßt worden war.

[2]) Abhängigkeit dieser Anordnung vom Augsburger Rathaus (Gurlitt a. a. O.) kann nicht vorliegen, da in Augsburg der Rathausbau erst 1614 in Angriff genommen wurde. Mit den bis dahin vollendeten Bauten des Elias Holl zeigt sich überhaupt keine Verwandtschaft.

[3]) Das Motiv der Freitreppe, die inmitten der Fassade zum ersten Stockwerk führt, findet sich bekanntlich am sogenannten Ottheinrichsbau des Heidelberger Schlosses.

[4]) Vergl. Graßegger 1845, S. 41. Das Nachbarhaus Nr. A 46, nach Graßegger ebenfalls von Vältin erbaut, erhielt später eine großenteils neue Fassade.



DIE HOFKIRCHE IN NEUBURG a. D. AUSSENANSICHT
Text S. 209, 210 unten und 211

In dem Bauplan waren drei, durch Pfeiler getrennte Schiffe, Langseitsemporen und, wie es scheint, ein Querschiff vorgesehen. Denn der Kirchenrat beschwerte sich über die vielen Winkel, die der Anhörung des Wortes Gottes hinderlich seien; auch brachte Erbprinz Wolfgang Wilhelm in Vorschlag, »mitten aus dem Dach eine cupola, wie man dergleichen in Italien sieht, aufzuführen«, was eine Vierung und sonach eine Querschiffanlage voraussetzt. Der Turm sollte der Westfassade eingegliedert werden, in deren Mitte etwas vorspringen und den Haupteingang in sich aufnehmen.

Der Erbprinz, der sich den Kirchenbau sehr angelegen sein ließ, hatte damals eine Reise nach Prag vor und wollte sich dort mit den kaiserlichen Baumeistern besprechen. Es scheint, daß namentlich Josef Heintz d. Ä., kaiserlicher Kammermaler aus Basel (1564 bis 1609), Bürger in Augsburg [1]), vielfach am kaiserlichen Hofe in Prag anwesend, ins Vertrauen gezogen wurde. Er schickte ein Visier und erhielt dafür ein Honorar von 100 Reichstalern. Die beiden Pläne wurden miteinander verglichen; doch erfuhr der ursprüngliche Entwurf nur in dem einen Punkt eine wesentliche Abänderung, daß, »um die Winkel zu vermeiden, die Seitenmauern geradlinicht aufgeführt« werden sollten, d. h. nach der oben ausgesprochenen Vermutung, daß man auf das Querschiff verzichtete.

Das gehauene Steinwerk des Außen- und Innenbaues: Sockel, Pilasterfuß, Kapitelle und Kranzgesims wurde dem Steinmetzen Georg Hain verdingt.

Im März 1607 ging man an die Grabung des Grundes. Schon zu Ende des Jahres 1609 war der Bau des Langhauses so weit gediehen, daß man wegen des Dachstuhles einen Vertrag errichtete; Zimmermeister Jakob Bechtold aus Spalt führte die äußerst gediegene Arbeit um 440 Gulden aus. Von da ab trat eine Verschleppung des Bauwesens ein; erst 1614 wurde dem genannten Zimmermeister der Dachstuhl der Apsis in Auftrag gegeben.

In diesem Jahre starb Herzog Philipp Ludwig. Er war ein eifriger Bekenner der neuen Lehre gewesen und hatte die Kirche, den frühesten protestantischen Neubau monumentalen Stiles in Süddeutschland, mit bewußter Absicht als Gegenstück zur Jesuitenkirche St. Michael in München, dem frühesten katholischen Renaissancekirchenbau auf deutschem Boden, in

[1]) Vergl. über ihn P. v. Stetten, Kunst-, Gewerb- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg 1779, S. 281. B. Händcke, Josef Heintz, Hofmaler Kaiser Rudolfs II., im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XV (1894), S. 45 ff. Wenn daselbst, S. 55, die Betätigung Heintzens als Baumeister in Zweifel gezogen wird, so mag das berechtigt sein, insofern kein Bauwerk bekannt ist, das Heintz ausgeführt hätte; doch muß er als sehr bauverständig gegolten haben, wie außer obiger Nachricht das Zeugnis des Elias Holl beweist, daß beim Bau des Siegelhauses in Augsburg 1602 Josef Heintz (»Honiz«) die Visierung des Äußeren angegeben habe; s. Chr. Meyer, Die Selbstbiographie des Elias Holl, 36. Jahresbericht des Histor. Vereins für Schwaben und Neuburg für 1871/72, S. 27.

Angriff genommen. Aber »Trutz-Michael« war noch nicht vollendet, als der Umschwung eintrat. Wolfgang Wilhelm hatte sich vor kurzem dem katholischen Bekenntnis zugewandt. Er gedachte, die Kirche der Gesellschaft Jesu zu übergeben und betrieb deren Bau mit größtem Eifer. 1614—16 wurden die Gewölbe hergestellt. 1616 ist als das Jahr der Bauvollendung anzusehen; nur der Turm harrte noch des Ausbaues, war aber spätestens im Jahre 1624 bis zum Kranzgesims des Oberbaues emporgeführt. Aber dem Herzog und den Jesuiten, deren Kollegium seit 1618 neben der Kirche entstanden und 1622 seiner Bestimmung übergeben worden war, wollte die Gliederung des frei aufragenden Teiles nicht gefallen. Man berief daher den fürstlich augsburgischen und eichstättischen Baumeister Hans Alberthal, den »welschen Hans«, ebenfalls einen Graubündner. Er hatte sich durch die Erbauung der prächtigen Jesuitenkirche in Dillingen (seit 1610) bereits einen Namen gemacht und war damals eben mit dem Bau der neuen Pfarrkirche in Dillingen (1619—1628) beschäftigt. Die Abänderungen, die er am Turm der Neuburger Kirche vorzunehmen hatte, sind zum Teil charakteristisch für den Wandel des Stiles ins Barocke. Er sollte den geschlossenen Dreiecksgiebel der oberen Ordnung durch Öffnung der Winkelspitze in einen gebrochenen Giebel verwandeln, hinter demselben ionische Pilaster und an den Ecken des obersten Stockwerkes korinthische Pilaster anbringen, das Hauptgesimse neu fertigen und darüber eine steingewölbte Kuppel bauen, die eine aus acht Kompositasäulchen bestehende Laterne zu tragen hatte. In zwei Jahren mußte er den Auftrag ausführen. Er kam seiner Verpflichtung nach, 1627 war der Turm vollendet.[1]). —

Die Auszierung des Chores und der Deckengewölbe mit Stuckaturen wurde im Sommer 1616 den Italienern Michael und Anton Castelli für 4140 Gulden und Entlohnung des Gesindes aufgetragen. Sie hatten diese Arbeit im Herbst 1618 zur vollen Zufriedenheit zu Ende geführt. Anton und sein Bruder Peter Castelli schmückten im Jahre 1619 die Seitenwände des Langhauses mit figürlichen Darstellungen und ornamentalen Umrahmungen, wofür ihnen 340 Gulden zugesprochen wurden.

Am Sonntag den 21. Oktober 1618, dem Feste der heiligen Ursula, deren Verehrung zu verbreiten sich die Jesuiten sehr angelegen sein ließen, wurde die Kirche von vier Bischöfen mit großer Feierlichkeit geweiht. — —

Die Innenmaße der Kirche sind folgende:

Gesamtlänge des Mittelraumes 46,77 m; davon entfallen auf die Apsis 6,15; das Chorquadrat 7,37; das Langhaus 28,25; das Turmgeschoß, das sich gegen das Langhaus öffnet, 5 m (Breite des Turmgeschosses 4,22 m). Pfeilerintervalle im Lichten 5,60 m.

Gesamtbreite 18,35 m; davon entfallen im Lichten 7,10 auf das Mittelschiff; 4 m auf ein Seitenschiff; der Rest auf die Pfeiler und Wandpfeiler (Pfeilerquerschnitt 1,10 qm).

Gesamthöhe des Mittelschiffes 18,82, der Seitenschiffe 17,12; Scheitelhöhe der Langseitsemporenbögen vom Fußboden aus 8,57 m; Höhe der Emporen-Brüstungsbank vom Fußboden aus 10,27 m. —

Die Kirche hat eine sehr günstige Lage; sie kehrt ihre westliche Schauseite (vergl. Abb. S. 209) dem weiten Hauptplatz der Stadt zu, der von stattlichen Häusern aus dem 16. bis 18. Jahrhundert mit teilweise sehr wirkungsvollen, originellen Fassaden umsäumt wird; in der Mitte des Hauptplatzes steht eine zierliche Marien-Brunnensäule, links von der Kirche der schlicht-strenge Rathausbau; im Hintergrunde rechts erhebt sich die malerische Nordwestpartie des Schlosses. Die südliche Langseite der Kirche begrenzt die Straße, die vom Hauptplatz zum Schloß und in die untere Stadt führt.

Der Fassadenaufbau der Kirche stellt eine vortreffliche, neue, völlig im Geist der Spätrenaissance durchgeführte Leistung dar. Man muß die um 20 Jahre ältere Fassade von St. Michael in München oder die mit Neuburg fast gleichzeitige Fassade der Dillinger Jesuitenkirche zum Vergleich heranziehen, um den sehr wesentlichen Fortschritt richtig zu beurteilen. In diesen beiden Fassaden bedeutet die Gliederung in vertikaler Richtung nicht viel mehr als einen Verlegenheitsbehelf; sie ist in der Hauptsache dekorative Flächengliederung ohne architektonischen Charakter. Die Gliederung der Neuburger Fassade dagegen ist von streng architektonischem Geiste getragen und völlig organisch durchgeführt. Ein Mittelrisalit, zugleich Unterbau des Turmes, legt sich dem Mittelschiff vor; die zurücktretenden Flügel entsprechen den Seitenschiffen. In horizontaler Richtung deutet das kräftige Hauptgesimse die Höhe des Innenraumes an; es trennt die zwei toskanischen Ordnungen, in

[1]) Fragment von Tagebuchaufzeichnungen des Jesuitenkollegs Neuburg (Hist. Verein) zum Jahre 1627: »Turris templi absoluta«. Nach den Bauakten wurde ihm für die Arbeit die Summe von 5500 Gulden bewilligt und vom Herzog eine goldene Kette nebst Bildnis und eine Verehrung von 200 Reichstalern versprochen.

denen sich die Fassade aufbaut. Von den zwei Geschossen, die in gleicher Breite ansteigen, dient das untere als Portal- und Fenstergeschoß, das obere, teilweise frei aufragend, wird seitlich durch umrahmte Nischen, im Mittelrisalit durch ein kleines Fenster mit Segmentgiebel gegliedert. Die Portale, zu jedem Schiffe eines, sind dürftig einfach behandelt; ein wagrechtes Gesimsprofil schließt den die Öffnung umrahmenden Türstock nach oben ab. Während das untere Geschoß mit dem in ruhiger, unverkröpfter Linie geführten Hauptgesims endigt, tragen im Obergeschoß die Pilaster des Mittelrisalits einen offenen Dreiecksgiebel, auf dessen Linien die sanft ansteigenden Anläufe über den Flügelteilen vorbereiten. Eine irrationelle Zutat Alberthals sind die von den Giebelschenkeln des Risalits unschön überschnittenen ionischen Pilaster. Sie gliedern den nun nach allen Seiten frei herauswachsenden Viereckbau des Turmes und tragen über einem Architrav das Kranzgesimse des Unterbaues. Darüber erhebt sich, nur um ein Geringes zurückgesetzt, der Oberbau des Turmes, quadratisch mit abgeschrägten Ecken, die mit korinthisierenden Pilastern besetzt sind, während sich nach den vier Seiten hohe, mit Segmentgiebel überdachte Fenster öffnen. Über kräftig ausladendem Gesims folgt eine kurze Attika und auf diese die in den Verhältnissen wie im Umriß wohlgelungene Kuppel, ebenfalls vierseitig mit abgefasten Ecken, bekrönt von einer zierlichen Laterne.



HOFKIRCHE IN NEUBURG a. D. GEWÖLBEDEKORATION

Text S. 214

In der Gesamtwirkung der Fassade klingt noch die maßvolle, ruhige Zurückhaltung der Renaissance nach. Sowie man aber auf Einzelheiten eingeht, drängen sich barocke Elemente auf, wie die Verkürzung des Obergeschosses, die Verdoppelung der Pilaster im Mittelteil, das Emporrücken der Fenster- und Nischenumrahmungen bis zur Kapitellzone, der durchbrochene Giebel usw.

Daß für die Fassadengestaltung italienische Einflüsse bestimmend waren, liegt auf der Hand; sie führen zuletzt auf Giacomo della Portas Fassade von al Gesù in Rom zurück. Ein unmittelbares Vorbild vermag ich nicht namhaft zu machen; es existiert wohl auch

keines Denn die Fassade verwirklicht einen echt deutschen Baugedanken, die organische Verbindung der Schauseite mit einem Mittelturm. Der neue Stil hat hier zum erstenmal in Deutschland das Erbe der deutschen Spätgotik völlig in seinem Geist und seiner Formensprache zu verwerten gesucht. Darin liegt vornehmlich die Bedeutung der Fassade, die im übrigen ja schlicht, etwas ängstlich und trocken aufgebaut und gegliedert ist. Doch blieb die neue Lösung des Problems fast ohne Nachfolge und also entwicklungsgeschichtlich ziemlich bedeutungslos; denn fortan wirkt zu mächtig das Vorbild der Peterskirche in Rom in jener Ausgestaltung, die Maderna vorgesehen hatte, und der Doppelfassadenturm wird unerläßlicher Bestandteil des Außenbaues an größeren Kirchen. —

Die Langseiten bilden mit den Schmalseiten ein ungebrochenes Rechteck, dem sich östlich die Apsis anschließt. Eine toskanische Pilasterordnung gliedert diese Bauteile; das Hauptgesimse verläuft auch hier schlicht geradlinig ohne Verkröpfung. In zwei Reihen übereinander sind zwischen den Pilastern die Fenster angeordnet, mit leicht profilierten Steinrahmen eingefaßt; unten Langfenster mit Bogenabschluß nach oben, darüber kreisrunde Fenster. Über der östlichen Schmalseite erhebt sich, von Voluten mit steilem Anlauf flankiert, eine Giebelwand, an die sich die Halbkuppel der Apsis anlehnt. —

Das Innere ist als dreischiffige Halle mit Langseitsemporen ausgestaltet (Abb. S. 213). Die Räume zu beiden Seiten des ins Kircheninnere einspringenden Turmes sind durch Mauern abgeschlossen und durch Türen zugänglich. Die Langseitsemporen werden durch eine Orgelbühne an der westlichen Schmalseite verbunden, an der östlichen Schmalseite laufen sie aus. Mittelschiff und Chorquadrat sind architektonisch nicht geschieden. Die Seitenschiffe schließen beim Beginn des Chorquadrates mit Mauern ab,[1]) vor denen Altäre aufgestellt sind, setzen sich aber jenseits in ihrer zweigeschossigen Anlage fort bis zum Beginn der Apsis; die dadurch entstehenden Begleiträume des Chorquadrates bilden Oratorien und öffnen sich beiderseits in beiden Geschossen durch dreiteilige Fenster gegen den Chorraum.

Durch schlanke, mit toskanischen Pilastern besetzte Pfeiler in weiten Abständen wird das Langhaus in vier Joche zerlegt, denen sich im Mittelschiff als fünftes das des Chorquadrates anschließt. Toskanische Bündelpilaster gliedern die Umfassungsmauern. Renaissancekreuzgewölbe mit Gurtbögen spannen sich über alle Schiffe und Geschosse.

Die Wahl des Hallenschemas bedeutet nach dem damaligen Stand der Kirchenbaukunst Süddeutschlands ein Zurückgreifen auf eine veraltete Form. Es scheint, daß hierfür das Vorbild der Pfarrkirche in Lauingen, einer spätgotischen Hallenkirche aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts, maßgebend war; denn in den Verhandlungen zwischen Baukommission und Kirchenrat wird die Pfarrkirche dieser zweiten Hauptstadt des Herzogtums wiederholt rühmend erwähnt und als ein Muster aufgestellt. In der Tat findet sich, auch abgesehen von der Hallenanlage, mehrfache Übereinstimmung, so insbesondere in der für den Raumeindruck maßgebenden Proportion der Höhe und Breite.

Hat sich nun auch der Baumeister durch die Entscheidung für die Hallenanlage auf den Boden der spätgotischen Tradition gestellt, so weiß er doch durch die Maßverhältnisse, durch die starke Betonung der Horizontalen (Langseitsemporen) und durch die ganz konsequente Anwendung der Konstruktionsprinzipien und Detailformen des neuen Stiles den Eindruck und die volle Wirkung eines Renaissancebaues zu erzielen. Sobald man die kunsthistorisch vermittelte Reminiszenz an den Hallenbau ausschaltet, wird man durch nichts an eine gotische Kirche erinnert. Namentlich die Proportionen der Länge[2]) und Breite (= 2 : 1) sowie der Höhe und der Gesamtbreite (= 1 : 1), dazu die weiten Pfeilerzwischenräume und die reichliche Lichtzufuhr, die nur in den Emporen schwach ist, bedingen eine echte Renaissancewirkung. Dagegen hat gerade der Anschluß an die letzte Art der gotischen Hallenkirche den Baumeister vor barocker Schwere und Massigkeit bewahrt; weit entschiedener als der Außenbau weckt der Innenraum Renaissancestimmung.

Dazu trägt viel die vorzügliche Dekoration des Innern bei.

[1]) Nach dem ursprünglichen, »protestantischen« Plan waren die Seitenschiffe ohne Zwischenmauern bis zum Beginn der Apsis durchgeführt und sollten sich ohne Zweifel auch in diesem östlichsten Joch gegen den Mittelraum vollständig öffnen, so daß die Kirche aus fünf dreischiffigen Jochen und der Apsis bestanden hätte; nur bei dieser Annahme ist der Vorschlag des Erbprinzen Wolfgang Wilhelm vom Jahre 1605 verständlich, es seien zum Zwecke reichlicherer Belichtung der Kirche »an den zwei vorderen Ecken des Chores« (d. h. links und rechts von der Apsis) zwei Fenster auzubringen. Das Chorquadrat wurde erst nach dem Wechsel der Konfessionsbestimmung hergestellt durch Einziehung der vier Mauern.

[2]) Nämlich der für die Raumwirkung in Betracht kommenden Länge, bei der der Eingang durch den Turm und die Apsis außer Berechnung bleiben.



INNENANSICHT DER HOFKIRCHE IN NEUBURG a. D.
Text S. 212

Sie besteht ausschließlich in Stuckatur. Das Werk der Castelli ist fast vollständig erhalten; nur die Stuckaturen der Westempore und die an den Seitenwänden der Apsis stammen aus späterer Zeit. An der Westempore haben Wessobrunner Meister um 1700 eine hervorragend gediegene Arbeit geliefert und die Unterseite der weit ausbauchenden Empore, die wohl um 1700 in die jetzige Form auch erst umgebaut bezw. erweitert wurde, mit tiefunterschnittenen, halbseitigen Akanthusranken von elegantem Linienschwung überzogen. Die Wandstuckatur der Apsis, Münchner oder Wessobrunner Arbeit um 1725, vorwiegend in Laub- und Bandwerk mit Rosettengittern bestehend, sehr sauber ausgeführt, trägt die zierliche, liebenswürdige Art des beginnenden Frührokoko zur Schau.

Grund und Stuckaturen sind durchaus weiß gehalten mit Ausnahme des vergoldeten Na-

menszuges Mariä, der in mehrfach gebrochenem Rahmen die Scheitel sämtlicher Gewölbejoche ziert (Abb. S. 211).

Sehr reichlich und in guter Ausführung ist in dem Stuckaturenwerk der Castelli das Figürliche vertreten: in jeder Gewölbekappe — es sind deren bei 25 Gewölbefeldern nicht weniger als 100 — eine Reliefdarstellung, umschlossen von einem oblongen, schlicht profilierten Leistenrahmen mit abgeschrägten Ecken. In den Zwickeln der Langseitsemporenbrüstung (Abb. S. 213) fast vollplastische Engelfiguren, jede mit einem Zweig in der Hand, der sich auf die über dem Arkadenscheitel in Kartusche angebrachte Inschrift bezieht, worin Maria in biblischen Worten mit auserlesenen Gewächsen verglichen wird: Quasi cypressus in monte Sion usw.; im Chorquadrat zwischen den beiden Fensterreihen der Oratorien jederseits drei stehende Engelsfiguren mit alttestamentlichen Symbolen Mariä (brennender Dornbusch, Stern, Rauchopferaltar usw.); an den Umfassungswänden des Erdgeschosses der Seitenschiffe zu seiten jedes Fensters zwei überlebensgroße vollplastische Figuren in reich ausgestatteten, ädikulaartig behandelten Nischen, darstellend die zwölf Apostel, den heiligen Ignatius von Loyola und einen Priester in Jesuitentracht mit Kelch in der Hand (Franz Xaver? eben im Ausführungsjahre 1619 selig gesprochen); an den westlichen Abschlußwänden der Seitenschiffe groß in Hochrelief die figurenreichen Bilder der Geburt und Himmelfahrt Mariä; endlich an den Langseiten der Eingangshalle im Erdgeschoß des Turmes in Flachrelief rechts Kaiser Heinrich II. mit Gemahlin knieend (Wohltäter des Frauenklosters in Neuburg), darüber St. Michael als Seelenwäger; links Herzog Wolfgang Wilhelm mit Gemahlin, ebenfalls knieend, oben Gottesmutter über der Stadt Neuburg schwebend.

Die Reliefs in den Gewölbekappen stellen vor:

a) Im Chorquadrat: die drei Erzengel und den Schutzengel;

b) im Mittelschiff: vier Patriarchen, David und drei Propheten mit Tafeln, deren Inschrift sich auf die jungfräuliche Geburt Christi beziehen, die Evangelisten, Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers und des heiligen Joseph;

c) im Erdgeschoß der Seitenschiffe und zwar Evangelienseite und Epistelseite von vorn nach rückwärts: je vier Martyrer, die vier lateinischen und die vier griechischen Kirchenväter, je vier Bischöfe, je vier Ordensstifter;

d) im Obergeschoß der Seitenschiffe in der Ordnung wie bei c): je vier Fürsten, weibliche Martyrer, Jungfrauen und Ordensfrauen, Büßerinnen und Witwen.

Die Auswahl und Anordnung dieses reichen Bildschmuckes traf der Herzog selbst, der sich dabei von P. Welser S. J. beraten ließ.

Ornamentale Zier umkleidet in den antiken Motiven des Eierstabes, der Perlenschnur, der Palmette usw. die Rahmenprofile und die Gewölbegrate. Sie füllt als Rosette und als stabförmige oder auch volutenartige Akanthuspflanze von zarter Bildung in den Gewölbefeldern die Zwickel neben den Rahmen, in den Gurtbögen die oblongen Kassetten und verstärkt durch ihre strenge Formengebung und ihre wohlige Anordnung innerhalb der gegebenen Flächen die Renaissancewirkung (Abb. S. 211). —

Von der ursprünglichen Einrichtung ist nur der Tabernakelbau des Hochaltares (in der Art von Reliquienaltärchen um 1600, aus schwarz gebeiztem Holz mit Weißsilberverzierung in zwei korinthischen Ordnungen mit vielfach gekröpften Gesimsen aufgebaut) und das kunstvolle, schmiedeiserne Gitter am Aufgang zur Kanzel erhalten (Abb. S. 213). In der Mensa des Hochaltars werden hinter Glas kostbare Reliquienkästchen aus Elfenbein, durchbrochene Arbeit aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, aufbewahrt. Die Rubensbilder, die einst den Hochaltar und die beiden Nebenaltäre an der Schlußwand der Seitenschiffe zierten, 1617 bezw. 1620 fertiggestellt, wanderten schon 1691 bezw. 1703 in die Galerie nach Düsseldorf[1]) und wurden durch drei Bilder des Bolognesen Domen. Zanetti ersetzt, die, wenn sie auch keinen Ersatz für das Verlorene bieten, doch als gute, effektvolle Bilder von kräftigem Barockkolorit und stark dramatisierender Auffassung in der hellen Kirche ihre Wirkung tun.

Der neue Hochaltar weist durch seine Stilformen auf die Mitte des 18. Jahrhunderts hin; 1754 wurden auch die zwei großen Seitenaltäre neu gebaut. Die Kanzel, ein schwungvolles, trefflich aufgebautes Rokokogebilde, gehört der gleichen Zeit an. Von der übrigen Einrichtung verdienen die prächtigen Stuhldocken in edlem Barock Erwähnung. — —

Herzog Wolfgang Wilhelm war von dem Werk, das er von Anfang an mit Rat und Tat gefördert hatte, ohne Zweifel hochbefriedigt. Denn er ließ in Düsseldorf in den Jahren 1622—29 den Jesuiten eine Kirche bauen, die geradezu eine genaue Kopie der

[1]) Jetzt in der Pinakothek zu München. Vgl. Neuburger Kollektaneenblatt 1841, S. 32 ff.

Neuburger Jesuitenkirche, selbst im Dekorationssystem, genannt werden muß und sich in der Bauanlage lediglich durch die Anordnung zweier Osttürme zu seiten des Chores anstatt des einen Fassadenturmes unterscheidet.[1]) Daß die Formensprache schwerer geworden, dem Barock entschieden zugekehrt ist, wie vorab die Verkröpfung des Hauptgesimses am Außenbau und im Innern die Umkleidung der Pfeiler mit Bündelpilastern sowie die Ersetzung der schlichten toskanischen durch die reiche korinthische Ordnung mit ihrem anspruchsvollen Gebälke zeigen, vermag natürlich keinen wesentlichen Unterschied zu begründen und erweist an einem gerade durch die sonstige Übereinstimmung lehrreichen Beispiele den raschen Wandel des Formgefühles. Ob Deodat del Monte, der belgische Architekt am Hofe Wolfgang Wilhelms, an dem Düsseldorfer Bau beteiligt war,[2]) bleibe dahingestellt; jedenfalls ist die Kirche nicht von der belgischen Baukunst, sondern durchaus von der Neuburger Kirche beeinflußt und ebensowenig kann sie als Beispiel für den »rheinischen Jesuitenstil«[3]) hingestellt werden.

Die Neuburger Jesuitenkirche aber ist nach Ausweis ihrer Baugeschichte weder von der belgischen Baukunst im allgemeinen, noch von Deodat del Monte speziell abhängig, der so frühzeitig zum Neuburger Hof nicht in Beziehung trat.

KARL LUDWIG SAND PORTRÄTBÜSTE DES MALERS A. BURGER
Modell, in Marmor ausgeführt für das Städelsche Institut in Frankfurt a. M.

Hinwieder wurde die Hofkirche auch in ihrer nächsten Umgebung vorbildlich für den Neubau der Pfarrkirche St. Peter in Neuburg, die 1671[4]) gleichfalls als dreischiffige Halle mit Langseitsemporen und Kreuzgewölben errichtet wurde. Auch der Fassadenbau der Ursulinenkirche in Neuburg (Grundsteinlegung 1700[5]) mit einem Turm, der im zweigeschossigen Unterbau als Mittelrisalit vorspringt, und den Eingang in sich schließt, hängt von der Hofkirchenfassade ab. Es liegt hier nirgends eine Nötigung vor, die belgische Baukunst als vorbildlich oder belgische Meister als Urheber anzunehmen.

[1]) Diese Kirche ist abgebildet und beschrieben, ohne daß ihr Vorbild in Neuburg erwähnt würde, bei Clemen, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz III 1, 1894, S. 24 ff. Gurlitt, a. a. O, S. 21 f. hat auf die große Ähnlichkeit der Neuburger Jesuitenkirche mit der Düsseldorfer hingewiesen und daran die Vermutung geknüpft, daß die Neuburger Kirche von dem belgischen Baumeister Deodat del Monte abhängig sein könne.

[2]) Gurlitt, a. a. O. 21.

[3]) Clemen, a. a. O. 27.

[4]) Neuburger Kollektaneenblatt 1851, S. 70.

[5]) Ebenda 1866/67, S. 66.



WIE LERNEN WIR SEHEN?

Von E. GUTENSOHN

(Schluß)

Fast so alt wie die höhere menschliche Kunsttätigkeit selbst ist die Frage nach dem Verhältnis der Kunst zur Natur, die Frage, inwieweit der Künstler die Natur nachahme und was er in seinen Werken Eigenes gebe, und gewiß ist es eine der Vorbedingungen künstlerischen Verständnisses, sich mit dieser Frage auseinanderzusetzen, denn ganz unwillkürlich schweift das Auge des Menschen von der Natur zur Kunst hinüber und wieder zurück zur Natur, es zieht Vergleiche zwischen beiden und stellt Aehnlichkeiten und Verschiedenheiten fest, über deren Notwendigkeit und Berechtigung man sich klare Rechenschaft geben möchte. Beim Betrachten von Kunstwerken werden wir fortwährend an die Natur erinnert, und unser Sehen in der Natur wiederum verschafft uns jenen Schatz von Erinnerungsbildern, der vor den Kunstwerken in uns lebendig wird und einen wesentlichen Teil der geheimnisvollen Quelle des künstlerischen Genusses bildet.«[1])

Vielfach ist die Meinung verbreitet, die Aufgabe des Künstlers bestehe darin, die Natur möglichst getreu nachzuahmen. Immer noch wird die alte Mär erzählt von Zeuxis, der die Trauben so täuschend malte, daß die Vögel daran pickten, und von Parrhasius, dessen gemalten Vorhang Zeuxis für einen wirklichen hielt. Und doch hat schon Aristoteles das Kunstwerk nicht als eine bloße Nachahmung, als ein Trugbild der Wirklichkeit aufgefaßt, sondern als das gereinigte Bild derselben, als Nachahmung der auch der Wirklichkeit zugrunde liegenden Idee. Wenn es die Aufgabe des Künstlers wäre, die Natur möglichst getreu zu kopieren, dann müßte eine Photographie künstlerisch höher stehen als die beste Zeichnung. »Der Künstler kann die Natur nicht abschreiben, er muß sie übersetzen«, sagt Helmholtz. Er muß allerdings ein Abbild der Natur geben, sein Werk soll aber als solches selbständig der Natur zur Seite stehen, deshalb muß er mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln und Werten den Wirkungen der Erscheinungen in der Natur nahe zu kommen suchen. Seine Mittel sind besonders: Vereinfachung und Verstärkung der Naturelemente, Ausscheidung des Gleichgültigen und Betonung des Wesentlichen, Charakteristischen. Dadurch wird die Wirkung des Kunstwerks dem Naturbilde gegenüber sogar noch erhöht. Trotzdem aber der Künstler mit der Natur frei schaltet, wird und darf sein Werk an Wahrheitsgehalt nicht verlieren. »Auch die Wahrheit des Kunstwerks ist eine besondere, in sich gegründete und steht der eigentlichen Naturwahrheit frei und selbständig gegenüber. Nicht die Wirklichkeit gibt eben die Kunst wieder, sondern eine künstlerische Vorstellung, aber gerade deshalb besitzt sie die Kraft, im Beschauer wiederum eine Vorstellung zu erwecken, die an Intensität und Klarheit zwar nicht außer, aber über der Natur steht.[2]) Es gibt freilich Künstler, die in der Umgestaltung des Naturvorbildes sich viel Freiheit erlauben und solche, die dasselbe genauer wiedergeben; das Kunstwerk bietet aber schließlich doch etwas anderes als das Vorbild, wodurch es eben erst zum Kunstwerk wird.

Wer das Sehen recht lernen will, wird, wo es ihm nur möglich ist, Naturbild und Kunstwerk vergleichen. Hat man erst einmal das Sehen in der Natur gelernt, dann wird man auch am Kunstwerk gar manche Schönheiten entdecken, die dem verborgen bleiben, der mit der Natur noch nicht vertraut geworden ist.

Wir wollen jedoch zum Schlusse von dem Wert der Naturbetrachtung für die Kunstbetrachtung gänzlich absehen. Das Sehen in der Natur ist allein schon eine Quelle hohen Genusses, angenehmster Erholung und Tröstung. Wehe jedem, dem die Natur nichts zu geben vermag. Wer aber gelernt hat, sich ihr zu nahen, dem öffnet sie in trüben Stunden ihre Arme, und tröstend und mild senkt ihre heilende Kraft Frieden in die Brust. Ist es doch, als hätte der Allgütige uns, solange wir hienieden das Gewand der Sterblichkeit tragen, auch die Natur zur freundlichen Trösterin gegeben, in der wir seine Allgegenwart, Macht und Güte, das Weben und Walten seines Schöpfergeistes so rein verspüren. Die Erhebungen des Bodens tragen unser Gemüt in die Höhe, der Fernblick und die Ebene führen uns in die Weite und weiten unser Herz, die Stille eines beschaulichen Plätzchens ladet uns zur Einkehr in uns selbst ein, immer aber macht uns die Natur empfänglich für das Überirdische, Ewige. So führt sie uns, wie auch die Kunst, die man deshalb oft eine Schwester der Religion genannt hat, zu dem Ursprung zurück, von dem beide stammen, zu Gott, dem Urgrund aller Dinge.

[1]) L. Volkmann: Naturprodukt und Kunstwerk. Leipzig, Kühtmann.

[2]) L. Volkmann, a. a. O.

KARL LUDWIG SAND MATER DOLOROSA
Studie

AUSSTELLUNG CHRISTLICHER KUNSTWERKE IN WIEN

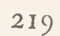
Wie wir seinerzeit mitteilten, veranstaltete die Vereinigung bildender Künstler Österreichs (Secession) zu Wien in den Monaten November und Dezember eine Ausstellung von Kunstwerken christlich-religiösen Inhalts. Es waren drei Gruppen, die sich hieran beteiligten: 1. Künstler der Wiener Secession und auswärtiger Secessionen, bezw. ihnen nahestehende, 2. die Beuroner Kunstschule, 3. Künstler der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. Die letztere Abteilung wurde von Maler Joseph Huber-Feldkirch eingerichtet, der seiner Aufgabe in dankenswertester Weise gerecht wurde; die Räume der Secession wurden zum Teil durch Angehörige der Vereinigung dem Zweck der Ausstellung künstlerisch angepaßt. Diese Gruppe, die ihre Vorbereitungen an Ort und Stelle von langer Hand treffen konnte, war vor den anderen natürlich im Vorteil, wenn es sich darum handelte, der Gruppe einen gemeinsamen Zug aufzuprägen, der im allgemeinen zwischen einer Zahl von Künstlern schon von vorneherein vorhanden war infolge einer Gemeinschaft der künstlerischen Tendenzen. So viel Gemeinsames aber die Angehörigen bestimmter moderner Schulen und Gruppen aufweisen, so viele besondere Züge haben sie in ihren besseren Vertretern vermöge der individuellen Freiheit, auf die der Künstler nicht verzichtet, und vermöge der Eigenart, mit der er die gemeinsame Lehrmeisterin Natur betrachtet. Dazu kommt bei den kirchlichen Themen noch das innere Verhältnis des Künstlers zu denselben. Anders die Beuroner Kunst, deren stärkster Faktor die Regel ist, welche dem Einzelnen eine Ausbeute des Individuellen in den dargestellten Figuren und des Besonderen in den Formen der Natur nur in geringem Maße gestattet. Je strenger die allgemeine Regel durchgeführt wird, desto enger die gegenseitige Verwandtschaft der nach ihr geschaffenen Werke und desto leichter ist ein starker und dem Beschauer anfänglich imponierender Gesamteindruck zu erreichen.

Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst vereinigt in ihrem Verbande Künstler ohne Unterschied äußerer Schul- oder Richtungsangehörigkeit, welche mit künstlerischem Ernst die christliche Lebensauffassung verbinden; im übrigen gewährt sie jedem Künstler volle Bewegungsfreiheit. Die kirchlichen Werke der Maler und Bildhauer dieser Gesellschaft

pflegen von vorneherein für bestimmte Räume geschaffen zu werden, welche bald dem einen, bald dem andern der historischen Stile angehören, zumal ja auch die Neubauten bislang in diesen Stilen errichtet werden; sie müssen sich deshalb den gegebenen Formen und meist auch dem schon aus früherer Zeit vorhandenen bildnerischen Schmuck anpassen, was ebenso schwierig wie wichtig ist. Über die Notwendigkeit einer künstlerischen Anpassung an Gegebenes bei Neuanschaffungen besteht keine Meinungsverschiedenheit; um so weiter gehen die Anschauungen momentan bezüglich des Grades und der Art der Anpassung auseinander. Bis in die neueste Zeit haben alle Kunsttheoretiker und Kunstbehörden, nicht zuletzt auch die Architekten, die Ansicht verfochten, die Anpassung der Neuschöpfungen, gleichgültig, ob diese der Architektur, oder der Malerei und Plastik angehören, müßte sich mit täuschender Genauigkeit auch auf die stilistischen Eigentümlichkeiten der jeweiligen architektonischen Umgebung, bezw. der jeweiligen Manieren früherer Maler und Bildhauer erstrecken, und jene Kreise sprachen es offen aus, daß man nichts Klügeres tun könne, als »die Alten« kopieren, denn besser, das ist stilgetreuer, könne man es ja doch nicht machen. Nach manchen bitteren Worten, die hierüber längst in Künstlerkreisen gefallen, fangen nun einzelne Kunsthistoriker in hocherfreulicher Weise an, zu fordern, daß dem Künstler unter allen Umständen mehr Freiheit in der Wahl seiner formalen Ausdrucksmittel gelassen werde. Es ist notwendig, diese Verhältnisse zu bedenken, wenn man den christlichen Künstlern Gerechtigkeit widerfahren lassen will. Was Wunder, wenn unter solchen Umständen die Ausstellungen der Künstler der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, und auch die letzte zu Wien, eine gewisse Mannigfaltigkeit in der künstlerischen Form aufwiesen! Da gleich von »Fälschungen« zu reden, wo man es mit ernsten und hochstehenden Künstlern zu tun hat, wäre doch unangebracht, insbesondere angesichts der Wiener Ausstellung, wo in der Abteilung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst alles aufs strengste ferngehalten worden war, was nicht einen ausgesprochen persönlichen Kunstcharakter aufwies. Man vergesse im gutgemeinten Eifer nicht, daß der Wert eines Kunstwerkes wesentlich in der künstlerischen Kultur und in der Persönlichkeit seines Urhebers liegt und unabhängig ist von dem unablässigen Wechsel, dem das Äußere der Neuschöpfungen je nach dem Zeitgeschmack unterliegt. Der bedeutende Künstler sagt uns etwas Bedeutendes, auch wenn er sich der Sprache einer früheren Zeit bedienen muß oder vielleicht sogar bedienen will, weil sie seiner Art, zu sehen, entspricht. Die Mittelmäßigen sind und bleiben auf Anlehnung an Stärkere angewiesen, gleichgültig, ob diese nun alte oder neue Meister sind. Wir wußten uns stets frei von jenen engherzigen Theorien, welche es den christlichen Künstlern bis jetzt so sehr erschwerten, im Sinne einer selbständigen Naturanschauung zu schaffen, befreit von dem Zwang der Nachahmung früherer Formen und Prinzipien, die der Künstlerschaft seit Jahrhunderten fremd geworden. Niemand kann es wärmer begrüßen, als wir, wenn die Behörden einzulenken gesonnen sind und der Kunst unserer Zeit einstweilen das Zugeständnis machen, daß sie mitkonkurrieren darf; die Gleichberechtigung wird dann nicht lange ausbleiben. Bedauern müßten wir es hingegen, wenn nun bei besseren Aufträgen solche moderne Künstler in den Vordergrund geschoben würden, denen der innere Beruf zur christlichen Kunst mangelt, die also zwar modern, aber nicht christlich schaffen. Im gegenwärtigen Stadium aber verlange man nicht, daß wir, statt für die christlichen Künstler einzutreten, ihre Ankläger werden, weil viele von ihnen auch noch im letzten Jahrzehnt unter dem Einfluß tief eingewurzelter Anschauungen, innerer Neigung und nicht selten äußeren Zwanges auf Prinzipien der künstlerischen Anschauungen früherer Zeiten zurückgriffen. In einigen Jahrzehnten wird man deutlicher als jetzt erkennen, wie viel persönliche Züge in den besseren unter diesen Arbeiten liegen.

Die neuen Bestrebungen, welche auf dem Gebiete der Denkmalpflege auftauchen, werden von einigen Eiferern von dem bisherigen Extrem bald in ein anderes hinübergedrängt werden. Das kann uns einstweilen wenig berühren, wenn die neue Strömung den christlichen Künstlern wirklich mehr Freiheit bringt und nicht einen bloßen Wandel in der Unfreiheit. Letzteres möchte man beinahe befürchten, wenn man sieht, wie gegen die bisherige Praxis der Denkmalpflege und für eine neu einzuschlagende Praxis hauptsächlich geschichtswissenschaftliche Gründe vorgebracht werden.

Von den Künstlern der Wiener Secession fiel besonders Josef von Mehoffer (Krakau) durch Lebhaftigkeit der Erfindung und Pracht der Farben seiner Entwürfe für Kirchenfenster auf. Jettmar, Engelhart, Lenz, König u. a. sandten ebenfalls gute Bilder. Ein treffliches Madonnenbild war von Marianne



JAKOB BRADL

ALTARRELIEF: ÖLBERG

Stokes (London) zu sehen. Besnard sandte seine Kartons für eine Kapelle in Berk, die 1902 zu München ausgestellt waren, Louis Corinth seine Grablegung Christi, die 1904 in der Berliner Secessions-Ausstellung zu sehen war. Reichlich war die Beuroner Schule vertreten, und zwar mit Arbeiten für Monte Cassino und Emaus und für die Maurus-kapelle in Beuron.

Unter den Arbeiten der Künstler der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst erwähnen wir mehrere Werke von Joseph Huber-Feldkirch, die sich durch Kraft und Ausdruck auszeichnen; so der Karton zu einem Freskogemälde »Die Religion« und verschiedene Entwürfe für Glasfenster. Feuerstein sandte den poesievollen Karton zu seinem Gemälde der Landung der hl. Magdalena in der Provence. Samberger war mit dem hl. Ignatius und dem hl. Franz Borgia und anderen hervorragenden Werken charakteristisch vertreten. Von Kolmsperger sah man die dem bayerischen Staat gehörigen Entwürfe für die Ausmalung der Kirche in Roggenburg (Abb. Jhrg. I, S. 89—92). Fugel steuerte Entwürfe für ein Gemälde in der Kirche auf dem Gebhardsberg bei Konstanz und das Altarbild »St. Joseph« bei (Heft 5), Guntermann den Entwurf zur Bemalung der Kuppel der Aussegnungshalle im östlichen Friedhof zu München, Matthäus Schiestl verschiedene Werke, so das große Gemälde der Madonna als Königin aller Heiligen. Sehr tüchtige Arbeiten waren vorhanden von Schleibner, Hugo Huber, Glötzle, Maximilian Dasio, Pacher, Winter, Siber, Wagmiller und Köppen. Die Plastik war nicht minder gut wie die Malerei vertreten. Georg Busch sandte u. a. einen hl. Georg, die Gruppe »Es ist vollbracht« (Abb. S. 123, Heft 5) und das Modell für das Grabmal des Bischofs Haffner im Dom zu Mainz, Balthasar Schmitt eine Kreuzabnahme, eine Grablegung Mariä, die Figur des Kardinals Hergenröther von dessen Grabmal in Mehrerau und eine Madonna. Ferner bot die Ausstellung reife Werke von Pruska, Max Heilmaier (Apostel), Val. Kraus, Frey, Floßmann, Heidmann, A. Miller, Ed. Zimmermann. Von Wadere waren zwei Reliefs (Engel) und Medaillen (Firmung, Ehe, Priesterweihe, Abb. S. 92 und 93 des 4. Heftes), sowie ein hl. Georg zu sehen, auch das Grabmal für Erzbischof v. Thoma in München. Rudolf Harrach war vertreten mit einem Bischofsstab und einem Modell einer Monstranz (Ausführung in Gold, Silber, Email und Elfenbein, Abb. S. 94 und 95), Theodor Rauecker schickte verschiedene Mosaiken, Steinicken und Otto Lohr brachten eine Monstranz (Abb. Beil. S. V), Kirchen-Wandleuchter und Altarmodelle. Von den Architekten waren Anton Bachmann und Richard Berndl vertreten, letzterer mit dem Mausoleum Ardrássy.

Wir können nur beistimmen, wenn »Das Vaterland« (Wien, Nr. 315 vom 15. November 1905) schrieb: »Das Bild, welches die Ausstellung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst bietet, ist besonders darum erfreulich, weil es eine ziemlich zahlreiche Schar christlicher Künstler in lebendigem, eifrigem Schaffen für bedeutende Aufträge vorführt. . . . . Ohne Aufträge kann keine Kunst gedeihen, auch das glänzendste Talent muß verkümmern, wenn ihm nie mehr geboten wird, als gerade genug, um das Leben zu fristen. Es muß da alles zusammenwirken, die Regierung, die Kirchenfürsten und die Klöster, fromme Privatauftraggeber und Gemeinden.«



KARL LUDWIG SAND — MÄDCHENBÜSTE

Vgl. Beil. »Zu unseren Bildern«

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer; Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.

WELLE UND WOLKE IN DER ORNAMENTIK

Von Prof. DR. E. A. STÜCKELBERG

Unter den Naturerscheinungen, welche der Zierkunst aller Völker und aller Zeiten wichtige Motive geliefert haben, nimmt die Sonne und deren Strahlen, der Mond, die Sterne, das Feuer, die Flamme, der Rauch und endlich das Wasser eine hervorragende Stelle ein.

Das letztgenannte Element kommt zunächst als Welle, dann als Tropfen, ferner als Wolke sehr häufig zur Darstellung, während die prächtigen Formationen des Eiskristalls, offenbar infolge ihrer ephemeren Dauer und ihres relativ seltenen Vorkommens, die bildenden Künstler nicht angezogen haben. Sehen wir, in welcher Art die Welle und die Wolke von den verschiedenen Kulturvölkern stilisiert und als Ornament verwendet worden ist.

Die alten Ägypter und Mesopotamier stellen das stille stehende Wasser einfach durch eine Fläche dar und charakterisieren dasselbe, wie dies noch im Mittelalter Regel ist, durch hineingestellte Wassertiere und -Pflanzen. Das laufende Wasser wird abgebildet durch parallel verlaufende, leicht gewellte Linien. Wo dasselbe aber zum Ornament wird, da ist es nicht mehr die träge, sondern die sich überstürzende Welle, die von dem Künstler als geeignete Form ausgewählt wird. Zunächst wird dieses Zierglied nur in horizontaler Funktion verwendet, wie dies auch in der kretischen, sog. mykenischen Epoche der Fall ist (vergl. Fig. 1). In der Natur ist auch ein schräges Aufsteigen oder sich Überschlagen von Sturzwellen möglich; die Kunst geht indes bald weiter, indem sie das Wellenornament, den sog. laufenden Hund, auch in senkrechter, ja in kreisrunder Funktion darstellt. In lotrechtem Aufsteigen finden wir die Welle häufig auf etruskischen Denkmälern (Fig. 2), auch noch im Mittelalter z. B. auf schottischen Steinen. Als rund verlaufende Umrahmung, gewissermaßen das Meer darstellend, findet sich das Wellenornament auf einer griechischen Silbermünze, auf deren Fläche in der Mitte eine Wassergottheit neben zwei Fischen erscheint. Die Wellen werden schon in früherer Zeit mit anderen Ziergliedern, z. B. Blättern untermischt und das Ornament verliert seine Reinheit.



Fig. 1. Von einer Grabstelle in Mykene

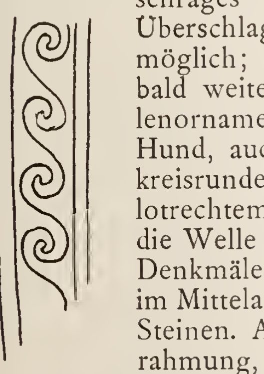


Fig. 2

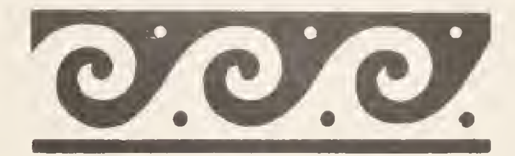


Fig. 3. Von einer griechischen Vase

Der kompakte Teil der Welle wird auch gelegentlich durchbrochen, und ein Zwickel zur Bereicherung der Form eingeschoben. Das Ornament selbst wird so populär, daß es die Gestaltung anderer Zierglieder von gänzlich anderem Ursprung beeinflußt: so tauchen schief gelegte Varietäten des Mäanders wie des Zinnenornaments auf, die nichts anderes sind als die in eckige, gebrochene Linien umgeformten Abbilder der sich überstürzenden Welle. Eine weitere Ausgestaltung unseres Ziergliedes besteht darin, daß auch die Wassertropfen, die losgelöst von der Sturzwelle in der Luft schweben, zur Darstellung gelangen. Solches geschieht schon auf den Malereien altgriechischer Vasen (Fig. 3) und noch in den jüngsten Jahrhunderten auf japanischen Textilien (Fig. 4) und Malereien. Bei der Darstellung der Welle durch die Japaner ist außerdem zu beachten, daß sie dieselbe gewöhnlich nicht in eine Schnecke oder Spirale, sondern in mehrere überhängende Wasserbogen, die gegen das Ende nicht dünner werden, sondern in knollenartige Körper auslaufen, ausgehen lassen (Fig. 5).



Fig. 4. Japan. Waffenrock

Sehr ähnlich der Welle wird in der romanischen Zeit die Wolke dargestellt, wenn sie als Ornament oder abbreviatorische Wiedergabe der Luft oder des Himmels dienen soll (Fig. 6). Im Gegensatz zur Welle, welche ein bewegtes oder



Fig. 5. Japan. Waffenrock



Fig. 6. Stilisierte Wolke, romanisch

laufendes Zierglied ist, wird die Wolke seit dem 13. Jahrhundert regelmäßig als durchaus ruhendes, stillstehendes oder -schwebendes Ornament gebildet. Als sog. Wolkenschnitt

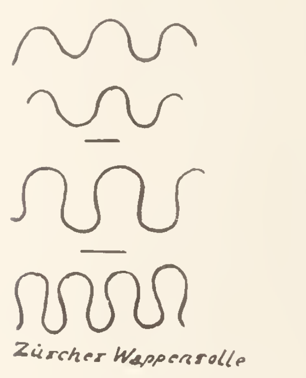


Fig. 7



Fig. 8

spielt dasselbe auch in der Heraldik eine große Rolle (Fig. 7); hier erscheint es in seiner einfachsten Gestalt, in der Regel in horizontaler, seltener in vertikaler Funktion. Diese einfache Form findet sich häufig in der Malerei und Plastik früh-, hoch- und spätgotischer Epoche (Fig. 8). Viel reicher und zierlicher ausgestaltet wird die Wolke im 15. und 16. Jahrhundert: jede einzelne Ausbuchtung wird in regelmäßige Lappen gegliedert und die ganze Reihe anscheinend gefaltet ähnlich einer Halskrause (Fig. 9). Diese Charakterisierung der Wolke wird auch von der grossen Kunst rezipiert, wenn auch mit der Modifikation, daß die starre Regelmäßigkeit aufhört und ein etwas malerisches Durcheinander an ihre Stelle tritt, wie ein Blick auf Schongauers Stiche lehrt (Fig. 10).

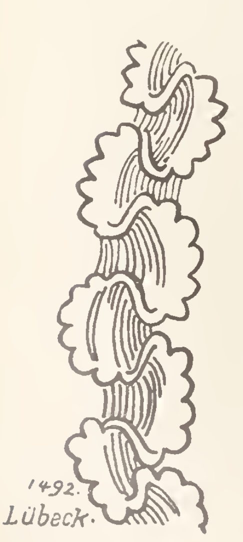


Fig. 9

Keinerlei Verwandtschaft mit der Auffassung der Wolke im Occident zeigt die Bildung derselben in der japanischen Kunst (Fig. 11); hier nähert sich die Darstellung trotz gänzlicher Stilisierung mehr der Natur und gibt die horizontalen Lagen der Wolkenbildungen wieder.

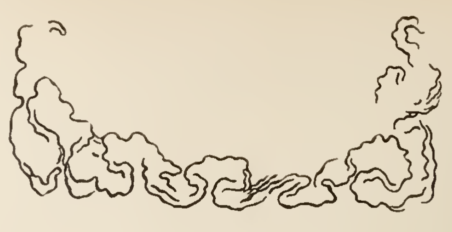


Fig. 10. Stich von M. Schongauer

II. DEUTSCHE KÜNSTLERBUND-AUSSTELLUNG IN BERLIN 1905

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

(Schluß)

Die Landschaft ist eine Lieblingsgattung einer mehr optischen als seelischen Kunst. Doch scheint jetzt das Szenenbild weiteren Sinnes bereits wieder über die ewigen Wiesen und Wälder hinauszuwachsen. Ehe wir nun auf diese eingehen, mag es zweckmäßig sein, die verschiedenen spezifisch koloristischen Interessen, die sich hier und sonst ausprägen, eigens zu überblicken. Die Abstufung einer Farbe in zahlreichen Tönen und die Vereinigung mehrerer Farben, die sonst nicht leicht zusammenzubringen sind, durch entsprechende Übergangstöne liegen den Sezessionisten ganz besonders am Herzen, obwohl sie damit kein Privileg beanspruchen können. Daß in den Farbeneindrücken und in den technischen Kunststücken von Licht und Linie oft genug die Darstellung, speziell die Deutlichkeit untergeht, haben wir schon erwähnt. Auch ein so bedeutender Künstler wie H. Zügel kommt an dieser Klippe nicht vorbei. Seine Tierbilder werden allmählich so, daß man sie weder von ferne noch von nahe genügend enträtseln kann. Oder sollten es lediglich Studienskizzen sein? Silhouette und Klecks und Farbeneffekt sind doch nicht als Selbstzwecke auf der Welt. Wir möchten Zügel lieber anderswo nennen, als wenn wir jetzt aufzählen, daß er mit seiner ›Lüneburger Heide‹ interessante violettbraune Töne gibt, daß dann C. Fehrs ›Park im Herbst‹ ein hübsches Laubgelb mit einem im Wasser gespiegelten Gemäuer zeigt, und daß Blautöne als die Hauptsache eines Bildes von Erler-Samaden erscheinen, das eine Gartentüre usw. vorstellt. Von demselben Künstler haben wir außerdem eine ›Alpenpartie mit Figuren‹ in hellem Sonnenlicht. Zu großer Pracht wird das Blau gesteigert in H. Thomas ›Sommerglück.‹ Die für uns nicht mehr neue Vereinigung blauer und grüner Töne wirkt besonders ansprechend in dem ›Hofgarten‹ von W. Conz und in dem Bild ›Am Weiher‹

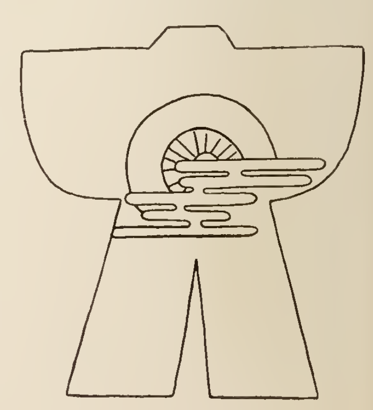


Fig. 11. Japan. Waffenrock

von M. Kurzweil. Im Grün wird natürlich besonders gerne geschwelgt. Schlichte Töne davon, mit wenigen breiten elementaren Strichen, setzen eine »Landschaft an der Pise« von Marie Slavona zusammen; sie erinnert an das, was man bei Trübner die »Striementechnik« genannt hat (nicht zu verwechseln mit dem obigen »Streifenstil«). Grünphantasien finden sich auch in dem »Bildnis« von R. Gudden, in der »Märkischen Landschaft« von B. Marquardt und ganz besonders in den von uns bereits mehrmals erwähnten Landschaften W. Trübners; »Schloß Hemsbach« ist hier zweimal vorgeführt.

Das Prinzip der Farbenkontraste dürfte bereits seit längerem dem der Annäherungen und Vereinheitlichungen der Farben gewichen sein. Namentlich tritt dies in den nicht seltenen Weißphantasien hervor. So malt P. Klein »Meine Schwester im Garten«, und F. Overbeck seinen »Frühlingstag«. Im übrigen sind die Worpsweder nur spärlich vertreten.

Anscheinend viel bewundert ist die »Kirschenernte« von Dora Hitz. Besonders koloristische Verdienste hat das Bild doch wohl nicht, luministische viel eher. In solchen Wirkungen bewegen sich natürlich noch mannigfache Bilder. Weitaus die beachtenswerteste Leistung dieser Art, vielleicht seit langem, sind »Die Spiritisten« von H. Baluschek. Wie da die gläubigen Personen, deren Hände auf dem Tische ruhen, teils vom Kerzenlicht und teils von dem bläulichen Schneelichte, das durchs Fenster eindringt, gleichsam mystisch übergossen werden, das bringt nicht bald ein Künstler so gut heraus. Das, was wir neulich als Tür- und Fensterprobleme bezeichnet haben, kehrt auch anderswo wieder. So in E. Opplers »Hausgang«; dann in manchem später zu erwähnenden Interieur, in M. A. Stremels »Blick in die Ferne« und ganz besonders in Uhdes »Schularbeiten«.

Wenden wir uns nun zu den einzelnen Landschaftskünstlern, so darf als Verstorbener F. Herzog voranstehen. Sein »Waldtal« versteht es, Helligkeit wirklich und ohne Virtuositätsinteresse wiederzugeben, und sein »Sommermorgen« bietet einen anziehenden Ausblick von einer Terrasse dar. Unter den Lebenden möchten wir einen Künstler voranstellen, der vielleicht mehr nur zu dem Zwecke hereingebracht ist, damit man an die Unparteilichkeit der Jury glaubt: K. Haider. Das Gebiet seines Könnens ist nicht eben sehr weit, und seine spitzigen Nadelbäume kennt man schon. Wohl aber wird es nicht bald einen Künstler geben, der die Eigenschaften der ernsten Sachlichkeit und des geistigen Eindringens in den Gehalt eines Stückes Natur so hervorragend entfaltet wie Haider. Von seinen vier ausgestellten alpinen Landschaften dürften das »Frühlingsgewitter« und der »Hintersee bei Berchtesgaden« einer besonderen Erwähnung würdig sein.

Sehen wir von einigen bereits im Vorigen erwähnten Künstlern wie Thoma und Trübner ab, so verdienen unter den älteren am ehesten H. v. Volkmann mit seinem »Reifenden Korn« und ganz besonders L. Dill mit seinen elementargroßen Linienführungen in zwei bescheidenen Moorbildern Erwähnung. An den letzteren erinnern die »Moos-Birken« von R. Riemerschmid, zarte Fleckchen und Flächen auf grober Leinwand. Unter den Berliner Sezessionisten stehen W. Leistikow und U. Hübner voran. Jener bildet seine bekannte Kunst in gutem Sinne des Wortes weiter aus (»Thüringer Wald« usw.), dieser bestätigt die Würdigung, die wir ihm im Vorjahre zuteil werden ließen (»Die Heilige Geistkirche in Potsdam« usw.). Dann kommen natürlich wieder die Unklarheiten wie »Im Garten« von T. Hagen (eine »Landschaft« verdient mehr Beachtung). Im übrigen haben wir die bekannten Virtuositäten mit größeren und kleineren Flächenelementen, wie z. B. bei der »Landschaft, Morgen« von O. Reiniger. Einer sehr sympathischen »Winterlandschaft« von P. Baum reihen sich die interessanten Schneebilder von R. Hoffmann und C. Moll an. Eine Nennung verdienen schließlich noch »Reval« von G. v. Bochmann und die bayerische »Landschaft« von T. Starler. Von dem mit Recht viel geschätzten G. Kuehl sind eine, anscheinend Dresdener, »Schloßstraße« und ein »Interieur« da.

Damit kommen wir zu den Interieurs und Stillleben. Ein »Schwedisches Interieur«, das ist eine Schiffskabine mit Fensterausblick ins Meer, von H. Rath wird mit Recht gerühmt. Von H. Reifferscheid ist ein markantes Helldunkelbild da, von C. Moll ein anderes helles »Interieur«, das von der »Wiener Werkstätte« inspiriert zu sein scheint. Auch von einem Namensvetter eines Vorgenannten, von H. Hübner, sind gute Interieurs ausgestellt. Unter den Stilleben war bereits im ersten Augenblick eines verkauft, von R. Breyer, das in einer bemerkenswerten Weise der bloßen Schwarzweißkunst nahe kommt. Andere Stilleben von H. v. Kardorff und von G. Mossow haben ebenfalls Anklang gefunden. Im Sinne eines Pointillismus, doch schon mehr mit Flächen als mit Punkten, arbeitet H. Herrmann. Etwas grob erscheint H. Bruck.

Die Graphik, »Werke der Schwarz-Weißkunst«, geht über diesen Namen zum Teil dadurch hinaus, daß sie Farbentöne liebt. Mit interessanten grünlichen Tönen operiert K. v. Schmoll, »Das weiße Kleid, Holzschnitt«. Blautöne bringt H. Rath, »Sommerabend an der Alster, Lithographie«. Bläulichgraue Töne erscheinen bei H. Heine, »Kahler Baum, Lithographie«. Bräunliche Töne hat A. Schönnenbeck, »Zeitungsleser, Lithographie« Eine Schafherde in Brauntönen stellt H. Otto dar, »Auf harter Scholle, Gravierung«. Durch kräftige Helldunkelflächen erfreut O. Graf, »Ein Ritter, Radierung«. Andere wieder vertreten eine besondere Linienkunst; so W. Conz mit »Landschaft, Radierung«, O. Grimme mit seinem kleinen, aber elementar großen Stückchen »Vorstadtlandschaft, Radierung«, und E. Stern mit bemerkenswerter Erfindungskraft in den Formen, die allerdings bei »Mendelssohns Schottischer Symphonie« mindestens ins unnötig Geistreiche geht. Das Türproblem ist wieder erfaßt in »Zwiegespräch, Radierung«, die samt einer anderen Radierung »Guter Laune« ihren Künstler, A. Eckener, aus der Menge der übrigen gut hervortreten läßt.

Daß zu diesen hervortretenden Graphikern ganz besonders Käthe Kollwitz gehört, kann bereits seit längerem bekannt sein: zwei Radierungen und zwei Pastelle, diese mit dem gemeinsamen Namen »Caveau des innocents«, vertreten sie wiederum in glücklicher Weise. R. Jettmar reiht sich mit seinen »Stunden der Nacht, drei Radierungen«, ebenfalls unter die Hervorragenden ein. Wir nennen noch mit Achtung die zwei Radierungen von F. Mützenbecher, »Die Rede in den Wind«, und »Zur Gratulation«; dann noch einige mehr auf geistreichen Spaß ausgehende Stücke, wie besonders »Der Hausfreund, Federzeichnung« und »Die Wasserleiche« von F. Christophe; schließlich den unscheinbaren aber bemerkenswerten »Neubau, Kohlezeichnung« von B. Becker, und das anziehende graphische Porträt von H. Struck, »Bildnis Friedrich Haase«.

Den Übergang zum folgenden bilden Zeichnungen von Max Klinger, hauptsächlich Randzeichnungen zu einer Trojadichtung, woran wir des Gleichklanges halber den Namen J. Klinger anreihen, unter dem Zeichnungen »Lustgarten« und »Im Ozean« vorliegen, die eine entschiedene Erfindungskraft in ungewohnter Richtung zeigen.

Max Klinger dürfte diesmal in der Plastik obenan stehen. Die Illustrationen des Kataloges bringen von

ihm nichts; was vielleicht nur auf einen äußerlichen Umstand zurückgeht. Eine im Felsgestein halb verborgene Marmorfigur »Schlafende«, dürfte das Bedeutendste davon sein. Eine »Liegende Figur, Bronze«, hat als Unterlage eine Achatfläche. Der »Entwurf zum Brahmsdenkmal, Gips«, führt uns über eine Treppe in ein Tempelchen, auf dessen Bank die Denkmalsfigur sitzt. Einige Marmorbüsten machen uns entschieden den Eindruck, daß Klingers hauptsächliches Können anderswo liegt.

Neben ihm erregt mit Recht viel Aufsehen A. Gaul, zumal durch einen bronzenen großen Löwen und dann durch einen »Adler, Bronze« (doch wohl Gips). M. Kruse bringt ein »Liebeswerben, Bronze« von geringerer Innigkeit als die von uns früher einmal erwähnte »Frage« R. Boeltzigs, und etwas künstlich zusammengefügt L. Tuaillon ist mit einem mächtigen »Herkules und »Eurystheus, Modell für ein Marmorrelief«, vertreten, Th. Th Heine durch einen geistvoll dummen »Teufel« in Bronze, G. Kolbe durch verschiedenes, darunter durch eine »Marmorbüste« von J. S. Bach und besonders durch ein aus Sandstein herausgearbeitetes »Sitzendes Weib«. Eine hübsche marmorne Porträtbüste einer Gräfin bringt H A. v. Harrach, eine kräftige bronzene Porträtbüste eines Jünglings C Jaeckle, zwei Bronzefiguren in ausdrucksvoller Haltung A. Hudler, eine Büste Siegfried Wagners A. Hildebrand, ein marmornes »Mädchen mit Krügen« J. Götz und ein bronzenes »Junges Mädchen« M. Streicher. Neben einem Bronzewerke hat H. Heyne einen »Sitzenden Jüngling in Majólika« ausgeführt. F. Klimsch wirkt günstig durch seine Büste Frl. V. L., Marmor und noch mehr durch seine »Eos, Bronze«. Die geistreiche Weise, in welcher F. Behn seine »Europa, Bronze«, auf einem Stiere darstellt, führt uns hinüber zu den jetzt anscheinend beliebten Tierplastiken, die vielleicht durch die Kopenhagener Porzellankunst angeregt sind. W. Groß bringt zwei solche Bronzestücke, einen Geier und eine Ente und A. Krauß einen ebensolchen »Römischen Kater«. Münchener Porträtbüsten von C. A. Bermann sind etwas grob, und von den Arbeiten H. Hahns möchten wir höchstens die »Bildnisherme, Marmor«, hervorheben

Fesselnd ist der Schwanenbrunnen von August Gaul, bestimmt für eine Ecke des (anscheinend kleinen) Schwanenmarktes in Crefeld, ausgeführt von der Firma C. Schilling in Berlin. Der Künstler (geb. 1869) ist zwar in erster Reihe ein Charakterisierer von Tiergestalten und bewährt sich als solcher auch hier wieder Doch hat er mit dem Aufbau des Brunnens eine interessante Probe ästhetischer Geometrie gegeben. Aus einem flachen Unterbassin, dessen kreisrunder Rand viermal von Rustika-Steinen unterbrochen wird, erhebt sich ein achtkantiger Fuß und trägt ein viereckiges Oberbecken. Dessen Rand zeigt auf der Außenseite Schwäne im leichtesten Basrelief und enthält an seinen vier Ecken über einer Muschel je einen Ausfluß. Aus diesem Oberbecken erhebt sich endlich ein abgeschrägt vierkantiger kleiner Stamm, oben mit Blättern und Seerosen aus Bronze besetzt. Diesen entsprudeln in geringer Erhöhung die Wasser, um über jenen Stamm in das Oberbecken und durch dessen Öffnungen in das Unterbecken zu fließen. Außer jener Bekrönung ist Bronze nur noch für den anmutigsten Teil des Ganzen verwendet: für sechs sehr junge Schwänchen, die am Rande des Oberbeckens stehen und durch ihren verschiedentlichen Ausdruck in Haltung und Gesicht geradezu entzückend wirken. Das Werk findet denn auch allgemeine Anerkennung und ist umso erfreulicher, als es an künstlerischen Brunnen noch recht sehr fehlt.

Kunstgewerbe usw. hat auf diesen Ausstellungen keine Tradition, Architektur und Innenkunst erst recht nicht. Doch ist diesmal mit Klimt die »Wiener Werkstätte« J. Hoffmanns und K. Mosers eingezogen durch eine Ausstellung kunstgewerblicher Gegenstände in Edelmetall, Leder usw. Wir haben uns über diese Kunst bereits früher geäußert und wiederholen einerseits die Anerkennung ihrer vornehmen Feinheit und anderseits die nachgerade langweilige Verwertung von Quadratchen und steifen Linien. Ein Wandteppich in Applikationsstickerei bringt uns den guten Eindruck in Erinnerung, den uns sein Künstler, F. Rentsch, bereits auf der Dresdener Ausstellung gemacht hat. Die gute Harmonisierung zarter Farbentöne in jenem Werke läßt unseren Bericht immerhin mit einem »Ende gut, alles gut« schließen.

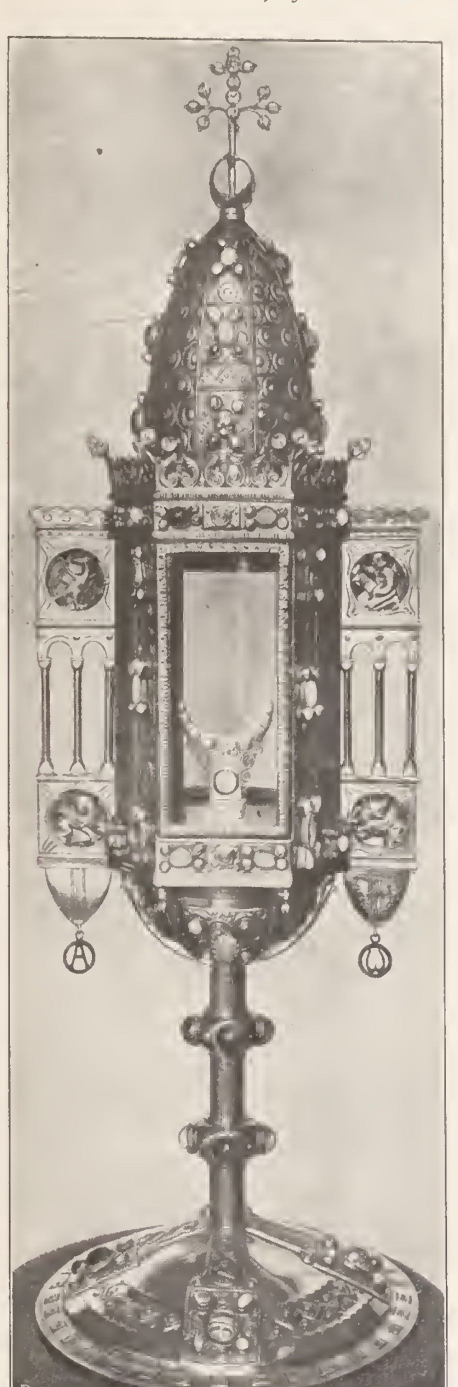
DIE FRÜHJAHRAUSSTELLUNG DER SECESSION IN MÜNCHEN

Wiederum sind mit dem Beginn der alljährigen offiziellen Ausstellungen die Säle des Kunsttempels am Königsplatze mit Werken der Malerei, Plastik und Graphik gefüllt. Überschaut man die Leistungen der jungen Künstler, denn diese kommen zunächst in Betracht und ihnen ist auch der größere Raum gewährt, so erkennt man bald, daß sich das Gesamtbild gegen das vorige Jahr kaum wesentlich geändert hat; nur strebte man die Helligkeit der im Atelier oder draußen vor der Natur geschaffenen Studie noch zu steigern, mehr Licht in die Malerei hineinzutragen. Man muß ausdrücklich das Wort »Studie« betonen, denn von abgerundeten Kunstwerken, die in irgend einer Weise eine bildmäßig geschlossene Wirkung in sich tragen, ist keine Rede. Man könnte ja ganz beliebig bei den meisten Leistungen, unbeschadet des Eindrucks der künstlerischen Gestaltungskraft, hier und dort etwas abnehmen, Teilungen treffen, anderseits könnten noch ganz aus demselben Grunde so einige Meter an manche Leinwand hinzugefügt werden. Die innere, zwingende Notwendigkeit der Raumverteilung, die nur so und unter keinen Umständen anders sein dürfte, kennt die moderne Malerei bei den jungen Meistern kaum mehr. Und doch ist und bleibt die Raumkunst auch im engeren Sinne auf das Staffeleibild angewandt, der Kernpunkt der gesunden und erfreulichen Kunsttätigkeit. Wer diese uralten, nie umzustoßenden Gesetze in der Tafelmalerei in sich trägt, der wird sie auch für die wichtigere Raumkunst, die uns heute fehlt, namentlich aber in der Monumentalmalerei anzuwenden wissen. Begabung und Empfindung für die Grundwahrheiten der raumgestaltenden Kunst ist wohl bei vielen Künstlern vorhanden, ganz instinktiv versucht der eine oder andere mit engster und beängstigender Anklammerung an die Natur, jene zwingenden Notwendigkeiten zu erfassen, aber es fehlt an Wegweisern und Lenkern, vor allem aber an Bestellern, welche den jungen Kräften Aufgaben stellen, an denen sie ihre Fähigkeiten messen könnten.

Wie jedoch die Verhältnisse heute liegen, ist jeder auf sich selbst und sein kleineres oder größeres Kapital angewiesen. Der eine Teil klammert sich an Nationen, die einmal eine Zeitlang in der Malerei Aufsehen erregt haben, wie die Schotten, Holländer, Franzosen, z. B. der sonst sehr talentvolle Hummel und seine ganze Gefolgschaft zumeist malender Damen, der andere Teil an moderne Schulen oder Persönlichkeiten, welche momentan in Mode sind, oder es vor kurzem waren. August Baumüller imitiert Habermann; Widmann — Hodler; Otto Langer—Trübner; Christian Fr. Conradin — Segantini; Max Burgmeier — Hans Thoma usw. Die meisten Maler jedoch betreiben ihre Kunst als eine Art Sport, wie ein Ballspiel, und laufen damit Gefahr, durch spielerische Unarten die Malerei in eine ihr nicht entsprechende Sparte der menschlichen

Unterhaltung einzureihen. Und gerade solche werden mitunter von oberflächlich Urteilenden als besondere Talente gefeiert, bis wieder andere durch neue Tricks sie ablösen. Von diesen ganz abgesehen, lebt aber in einem Teil der jüngeren Malergeneration nicht mehr die mächtig pulsierende Leidenschaftlichkeit, die dazu gehört, um Ernstes in der Kunst zu schaffen. Die Nerven sind erschlafft und daher nicht befähigt, eine Kunst zu erzeugen, die aus dem Zeitlichen das ewig Gültige auszulösen versteht. Nur auf wenig differenzierte Tonakkorde reagieren sie noch und in einer übermäßig und einseitig sensiblen Empfindungsduselei wird eine sogenannte weiche Tonmalerei oder Hellmalerei produziert, die gerade das Gegenteil vom Naturalismus ist, den die meisten Bahnbrecher der modernen Malerei auf ihre Fahne geschrieben.

Trotzdem läßt sich auch Erfreuliches aus den zweieinhalbhundert Gemälden herausfinden und den Glauben an eine bessere Zukunft damit erhalten. Mit am ausgeglichensten unter den Landschaftern, die am zahlreichsten vertreten sind, ist Richard Kaiser. Seine großzügigen Bilder: »St. Alban am Ammersee« und »Erlengruppe« zeigen ihn als Maler mächtig fesselnder Stimmungen, die sich am liebsten auf Wänden ausleben möchten. Paul Crodel; Friedrich Eckenfelder, insbesondere aber Oskar Graf neigen mehr dem Idyllischen, Ruhigen zu. Des letzteren »Weide«, eine schwarzgefleckte Kuh am Wasser, ist eine besonders tüchtige Leistung. Hans von Hayeck ist diesmal etwas frischer und lebensvoller im Ton, auch hat nach dieser Richtung hin Schramm-Zittau Fortschritte gemacht. Phiipp Klein versucht in seinen zehn Studien Sonnen- und Lichteffekte noch weiter zu treiben wie bisher, aber auch hier sieht man, daß der wärmste »Sonnenfanatismus« Grenzen setzt, deren Überschreitung zur Unwahrheit führt. Nach derselben Richtung hin wandert Rud. Nissl und Oskar Moll und der in Freilicht schwelgende Schrader-Velgen. Recht überflüssig ist die »lebensgroße« Equipage von Jakob Nußbaum. Das Thema ist weder geistreich noch irgendwie erfreulich. Ebenso wirken die stets wiederkehrenden Bahnhöfe, Schienenstränge und Lokomotiven von Herm. Pleuer langweilig, obschon letzterer Maler über ein ganz respektables Können verfügt und auch, wie in der »Mondnacht«, im Beschauer poetische Empfindungen auszulösen versteht. Sehr interessant ist die 15 Werke umfassende Kollektivausstellung aus dem Nachlasse des Bildhauers Aug. Hudler. Wir treffen auf tiefempfundene religiöse Motive, die ein gründliches Studium der Italiener des 15. Jahrhunderts erkennen lassen, so eine Madonna, Majolikarelief, und der von Engeln umgebene Schmerzensmann. Sein »Ecce Homo«, das starke Anklänge an den »Dengler« der kgl. Glyptothek aufweist, wurde für die Galerie der Secession angekauft.



STEINICKEN & LOHR MONSTRANZ
Christliche Kunstausstellung in Wien 1905

Von einer Reihe weiterer Künstler, die treffliche Arbeiten gesandt, war schon bei Gelegenheit der Kunstvereinsausstellungen die Rede. Unter diesen steuerten neuere Werke bei: H. B. Wieland, Charles Vetter, Ch. Tooby, Edm. Steppes, R. Pietzsch, E. Oßwald, Ch. Palmié, Meyer-Basel, H. von Habermann und W. L. Lehmann.

Letzterer, unermüdlich praktisch im Ausstellungswesen tätig, hat auch am meisten dazu beigetragen, daß in dem oberen Stockwerk des Secessionsgebäudes nun der Grundstock zu einer modernen Galerie gelegt wurde. Dieses begrüßenswerte Unternehmen weist jetzt schon eine stattliche Anzahl von Gemälden auf, die teils käuflich erworben, teils gestiftet oder leihweise der Secession überlassen wurden. Als ganz hervorragende Schenkung muß »Die Grablegung« von Wilh. Volz betrachtet werden, gestiftet von Fräulein Lina Volz. Von demselben Meister stammen auch die tiefergreifenden Entwürfe zur Bemalung einer Friedhofshalle im frühchristlichen Sinne. Bilder und Studien von Becker-Gundahl, A. Langhammer, S. Wenban, P. Weinhold, R. Pietzsch, Schramm-Zittau, H. v. Habermann, V. Weishaupt bilden jetzt die Vorläufer zu einer Galerie, die den Nachgeborenen über eine Seite modernen Kunstlebens Aufschluß geben können. Es gibt Bilder, welche dem modernen Geschmack einer bestimmten Zeit huldigten und deshalb als große Werke angesehen wurden, während man andere lange unbeachtet ließ, weil sie entweder nicht aufdringlich genug oder zu seltsam und edel, dem banalen Geschmack der Allgemeinheit nicht entsprachen, oder auch in ihren Ideen der Zeitströmung weit vorausgeeilt waren und deshalb nicht verstanden wurden.

Eine spätere Zeit, welche nicht mehr im Streite der Meinungen steht, wird mit ungetrübtem Blick die Werke betrachten und ihnen gerechter gegenüber stehen, als es die heutige Welt selbst mit bestem Willen vermag. Und allein schon deshalb ist die Gründung einer Galerie moderner Gemälde beachtens- und begrüßenswert. Franz Wolter

ZU UNSEREN BILDERN

Die farbige Sonderbeilage veranschaulicht ein großes Altargemälde, welches Heinrich Told im Jahre 1902 für die Kapuzinerkirche in Bozen vollendete. Der hl. Antonius von Padua steht vor dem Throne der Madonna mit dem göttlichen Kinde, dem er die in leiblichen und geistigen Nöten Hilfesuchenden empfiehlt. Die vielen Figuren schließen sich zu einer streng gefügten Gruppe zusammen, die durch ihre klare Disposition leicht übersichtlich wird, ohne in Nüchternheit zu verfallen. Überall verrät sich das sorgsamste Naturstudium bei geläuterter Anschauung und feinem Gefühl für das Malerische. Über den Künstler vgl. Heft 2 dieses Jahrganges; wir bemerken noch, daß Told nicht aus der Schule Feuersteins, sondern aus jener Franz von Defreggers hervorging. In einiger Zeit werden wir auch profane Arbeiten von ihm veröffentlichen, doch wünschen wir ihm, es möchte ihm auf seinem eigentlichen Gebiet, dem kirchlichen, nicht an Gelegenheit zur Betätigung seiner Kunst fehlen.

Auf S. 215, 217 und 220 sieht man Arbeiten von Karl Ludwig Sand (München), der im vorigen Jahr auf der internationalen Ausstellung in München eine Sockelfigur »die Musik« vom Denkmal des Komponisten Raff in Frankfurt a. M. ausgestellt hat, ein Werk von edlem Rhythmus, das gewiß jedermann in schönster Erinnerung ist. Die Reproduktion S. 215 ist dem Tonmodell entnommen; man sieht am Sockel noch einen Tonklumpen, in dem eines jener Modellierhölzer steckt, deren man sich zur Mithilfe mit den Fingern, welche beim Modellieren die Hauptarbeit tun, zu bedienen pflegt. Die ganze nasse Tonmasse ruht auf einem Brett und wird von einer starken Eisenstange getragen. Vgl. H. 3, S. 74.

Jakob Bradl, von dem wir auf S. 219 ein in der Art der Spätgotik gehaltenes Holzrelief des Heilandes am Ölberg reproduzieren, gehört zu jenen Meistern, welche sich mit bewunderungswürdiger Sicherheit alter Formen zu bedienen wissen, um neue, ganz persönlich empfundene Werke zu schaffen. Jedermann wird an diesem Relief die feine Gruppierung, die verständnisvolle Behandlung des Reliefstils bis ins Kleinste und vor allem die seelenvolle und tiefreligiöse Erfassung des Themas anerkennen. Das Werk befindet sich im Altarschrein der prot. Kirche Gostenhof-Nürnberg; es ist 1905 vollendet.

KONKURRENZ-AUSSCHREIBEN

I. Zu einem Denkmal für P. Haspinger

Der gefertigte Veteranen-Verein hat die Errichtung eines Denkmals für den Landesverteidiger Kapuzinerpater Joachim Haspinger in Klausen, Tirol, beschlossen, und wird die Herstellung dieses Denkmals hiermit zur Konkurrenz ausgeschrieben.

Bedingungen:

1. An der Konkurrenz können sich nur gebürtige Tiroler Bildhauer beteiligen.
2. Die Gesamtkosten des Denkmals dürfen den Betrag von Siebentausend (7000.—) Kr. nicht übersteigen.
3. Das Denkmal soll den Kapuzinerpater Haspinger in Lebensgröße aus Bronzeguß auf einem Porphyrsockel darstellen.
4. Die Entwürfe (plastische Modelle), welche bis längstens 1. August l. J. einlangen müssen, werden von einer Jury, bestehend aus Sachverständigen und dem Denkmalkomitee geprüft und setzt der Verein für die zwei besten Modelle Preise von 200 und 100 Kronen aus. — Die preisgekrönten Modelle verbleiben Eigentum des gefertigten Vereines.
5. Jeder Entwurf ist mit einem Kennwort zu versehen, und der Name des Bildhauers in geschlossenem Kouverte beizulegen.
6. Derjenige Bildhauer, welchem die Ausführung des Denkmales übertragen wird, verpflichtet sich, die sämtlichen Arbeiten von österreichischen Firmen ausführen zu lassen. Über Wunsch wird eine Skizze des Platzes den Konkurrenten zugesendet

Militär-Veteranen-Verein Klausen-Umgebung unter dem Protektorate Sr. Kaiserlichen Hoheit des durchlauchtigsten Herrn Erzherzogs Ferdinand Karl, im April 1906.

II. Für eine »Bennosäule« bei der St. Bennokirche in München

Aus Mitteln der Johann Sedlmayr-Stiftung ist ein Betrag von 30000 M für die Errichtung einer »Bennosäule« auf dem Ferdinand von Miller-Platz nächst der Bennokirche zur Verfügung gestellt. Zur Erlangung von Entwürfen schreibt der Stiftungsausschuß unter Münchener Künstlern und Künstlern bayerischer Abstammung einen Wettbewerb aus. Die Wahl des Standortes ist dem Bewerber überlassen; doch darf die Säule den Verkehr nicht hindern. Auf die Kirche ist besonders Rücksicht zu nehmen. Als Material ist wetterbeständiger Stein anzunehmen. Ein Brunnen soll mit der Säule nicht verbunden werden. In dem Betrag von 30000 M. sind die Kosten für die Fundierung nicht inbegriffen. Verlangt werden: 1. ein Modell im Maßstab 1 : 20. Detailmodelle des Hauptbildwerkes sind zugelassen oder Zeichnungen im Maßstab 1 : 20 und zwar Grundriß, geometrische Ansichten und ein Schaubild, dessen angenommener Standpunkt im Lageplan anzugeben ist; 2. ein Lageplan 1 : 500; 3. Erläuterungsbericht mit Material- und Kostenangaben. Den mit einem Motto zu versehenden Entwürfen ist ein verschlossener, in gleicher Weise bezeichneter Briefumschlag beizugeben, in dem Name und Wohnung des Verfassers niederzulegen sind und welcher außen neben dem Motto die Aufschrift: »Wettbewerb zu einer Bennosäule« zu tragen hat. Die Entwürfe sind bis längstens 15. Oktober 1906 im alten Rathaussaale abzuliefern oder bis zu dieser Zeit einer bayerischen Poststation zu übergeben. Notwendige Untergestelle sind von den Bewerbern zu liefern. Für die drei besten Arbeiten sind Preise im Betrage von 500, 300 und 200 M. bestimmt. Die Gesamtsumme kann auf einstimmigen Beschluß des Preisgerichtes auch in anderer Weise verteilt werden. Die preisgekrönten Entwürfe gehen in das Eigentum der Stadt über. Die Zuerkennung eines Preises gibt kein Recht auf die Ausführung; über die endgültige Vergebung des Auftrages entscheidet der Stiftungsausschuß. Das Preisrichteramt haben übernommen die Herren: Bürgermeister Dr. von Borscht, Reichsrat und Bildhauer F. v. Miller, Kommerzienrat Karl Sedlmayr, städt. Baurat und Architekt H. Grässel, kgl. Professor und Bildhauer Floßmann. Die Entwürfe werden nach erfolgter Entscheidung öffentlich ausgestellt. Nicht ausgezeichnete Entwürfe werden gegen Ausweis den Einsendern zurückgegeben. Ausschreiben und Lageplan können im Stadtbauamte (St. Jakobsplatz 13), II. Stock, Zimmer 50, kostenlos erholt werden.

III. Brunnenkonkurrenz

Zur Erinnerung an die Bauernschlacht bei Sendling und an die Hinrichtung von fünf fürstentreuen Münchener Bürgern soll von der Stadtgemeinde München ein Brunnen

errichtet werden, dessen künstlerische Ausgestaltung die Bayerntreue versinnbildlicht. Zur Verwirklichung des Projektes wurden 50000 M. aus dem Gemeindefonds zur Anschaffung von Werken der bildenden Kunst zur Verfügung gestellt und behufs Erlangung von Entwürfen hat der Stadtmagistrat München unter den in Bayern wohnenden Künstlern und Künstlern bayerischer Abstammung einen Wettbewerb ausgeschrieben. Für die drei besten Entwürfe sind 1500, 1000 und 500 M. bestimmt.

IV. Zu einem Bischofdenkmal

Zur Erlangung von Entwürfen für ein Bischofdenkmal in Dillingen.

Laut Ausschreiben soll in Dillingen ein Bischofdenkmal errichtet werden, wofür als Maximalsumme, über die hinaus eine Entschädigung nicht gewährt wird, 30000 M. zur Verfügung stehen. Das Denkmal soll den Bischöfen von Augsburg gewidmet sein, die sich um die Diözese und um Dillingen besonders verdient gemacht haben. Der heilige Ulrich soll die Hauptfigur bilden; durch Medaillons, Reliefs etc. sollen ferner folgende Bischöfe zur Darstellung gelangen: Hartmann (1248—1286), Otto Truchseß von Waldburg (1543—1573), Heinrich V. von Knörringen (1598—1645) und Pankratius von Dinkel (1858—1894). Die Verbindung des Denkmals mit einem Brunnen ist ausgeschlossen.

Lagepläne und photographische Ansichten sind durch das Denkmalkomitee (Vorsitzender: Dr. Thomas Specht, k. Lyzealprofessor und bisch. geistl. Rat in Dillingen) erhältlich; auch kann man im Bureau der D. Ges. f. christl. Kunst in München, Karlstraße 6, davon Einsicht nehmen.

Für die Gesamtanlage des Denkmals sind plastische Modelle im Maßstab 1 : 10 und außerdem für das Hauptbildwerk desselben solche im Maßstab 1 : 5 im Studiengebäude des bayerischen Nationalmuseums in München abzuliefern. Beizufügen ist ein Motto und ein mit demselben bezeichnetes verschlossenes Couvert mit dem Namen des Künstlers, auch eine Photographie des Modells und eine kurze Erläuterung mit Angabe des in Aussicht genommenen Materials.

An der Konkurrenz können sich nur in Bayern lebende Künstler beteiligen.

Als Preisrichter sind bestimmt: die Bildhauer Prof. Adolf von Hildebrand und Prof. Jos. Floßmann, die Maler Prof. Franz von Stuck und Rudolf von Seitz, Architekt, städt. Baurat Hans Gräßel, ferner aus dem Denkmalkomitee der Vorsitzende Dr. Thomas Specht und von den städt. Kollegien Bürgermeister Degen.

Für Preise stehen 1500 M. zur Verfügung. Endtermin für Einlieferung ist der 8. Oktober 1906.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Papst Pius X. über »Die christliche Kunst«. Die Gesellschaft für christliche Kunst unterbreitete durch gnädige Vermittlung des päpstlichen Nuntius in München, Msgr. Carlo Caputo, dem Heiligen Vater den ersten Jahrgang ihrer Kunstzeitschrift »Die christliche Kunst«. Darauf lief ein überaus wohlwollendes Schreiben ein, in welchem gesagt ist, daß sich die Gesellschaft durch die genannte Zeitschrift um die Religion sehr verdient machte, und daß der Heilige Vater ihren Unternehmungen aufs huldvollste den apostolischen Segen erteile. — Dem Professor Maler Jos. Reich in Wien gegenüber, der mit dem Komturkreuz des Gregoriusordens ausgezeichnet wurde, äußerte der Hl. Vater nach Mitteilung des »Bayr. Kurier« v. 21. April, daß die Zeitschrift seine ganze Sympathie besitze. Wie auf allen Gebieten, habe man in Deutschland auch auf dem der christlichen Kunst tiefes Verständnis und praktische Energie bewiesen. Der Hl. Vater wünschte dem Unternehmen einen guten Fortgang und gab allen Mitarbeitern, Förderern und Abonnenten seinen besonderen apostolischen Segen.

III. Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden. Wir haben auf diese Ausstellung bereits im 3. Heft hingewiesen. Den Mittelpunkt derselben wird die Abteilung für kirchliche Kunst bilden, und hier will man zeigen, daß auch bei moderner Formgebung der kirchliche Geist gewahrt werden kann. Es werden zwei große Räume mit Nebengelassen in Form einer protestantischen und einer katholischen Kirche eingerichtet. Der Raum für katholische kirchliche Kunst wird als dreischiffiger Bau hergestellt. Dresden übernahm die Abteilung für protestantisch-kirchliche Kunst, München jene für katholische Kirchenkunst und wird die Beteiligung von München aus eine starke und ansehnliche sein. In einem Gelaß für kirchliches Kunstgewerbe wird neben neuen Erzeugnissen eine Kollektion älterer, sächsischen Kirchen entlehnter Kelche die Entwicklung des Kelches seit romanischer Zeit veranschaulichen. Auch eine Synagoge wird man zu sehen bekommen und ein Hof wird moderne Grabmalkunst vorführen. — Eröffnung am 12. Mai.

München. Die Eröffnung der Jahresausstellung im Glaspalast und der Sommerausstellung der Sezession in München findet am 1. Juni statt. Am 3. Juni wird die Jahresausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf eröffnet.

Berlin. Die Sezessions-Ausstellung wurde am 21. April eröffnet.

Die Ausstellung des Pariser Salons (Société Nationale des Beaux Arts) wurde am 14. April eröffnet. Von den bekannteren Pariser Künstlern sind beteiligt J. Blanche, Besnard, Cottet, Roll, Gervex, Boldini, Carolus-Duran, Gaston La Touche, Delvaille, Maurice Denis u. a. Das Ausland ist sehr wenig vertreten. In einem eigenen Raum wurde eine Carrière-Ausstellung improvisiert.

Eichstätt. Das Kunstschaufenster der Lesehalle des katholischen Preßvereins für Bayern gewinnt zusehends das Interesse des Publikums. Wir haben über diese nachahmenswerte Einrichtung im 4. Heft, Beil. S. V, berichtet. Der katholische Preßverein hat die Volksbildungsbestrebungen in sein Programm aufgenommen und entfaltet hierin eine zielbewußte, umfassende Tätigkeit. Während alle Welt sich in Wort und Schrift über die Frage ergeht, wie man dem Schmutz in Wort und Bild steuern könne, erzielt der Verein praktische Arbeit; er hat die Volksbildungsabende in Bayern populär gemacht, so daß sie jetzt auch auf dem Lande Eingang gefunden haben. Wir sind veranlaßt, in der »Christl. Kunst« das Augenmerk auf den Preßverein zu lenken, weil er unter seine Bestrebungen auch die Erziehung des Volkes zur Kunst aufgenommen hat. Im vorigen Winter wurden in Eichstätt durch den Gründer des Preßvereins, Generalvikar Dr. Triller, und durch Lyzealprofessor Dr. Oskar Freiherr Lochner von Hüttenbach Vorträge über den Dom und das Mortuarium gehalten, die ungeteilten Beifall fanden. Dabei wurden die Kunstdenkmäler in Skioptikonbildern vorgeführt, zu deren Herstellung Gymnasialprofessor Dr. Hämmerle herrliche Photographien aufgenommen und dem Verein zum Geschenk gemacht hatte. Von bester Wirkung ist die oben erwähnte Ausstellung am Domplatz, deren Zweck nicht ein finanzieller, sondern ein rein idealer ist. Das Volk soll im Anblick edler Werke seinen

Geschmack bilden und sein natürliches Verlangen nach Kunst stillen können und die Künstler sollen Gelegenheit erhalten, durch ihre Schöpfungen bekannt zu werden. Ein Verzeichnis, das neben dem Schaufenster angeheftet ist, und ein Katalog in der Lesehalle geben Interessenten näheren Aufschluß über die ausgestellten Gegenstände. Will jemand ein Werk erwerben, kann er daraus ersehen, wohin er sich zu wenden hat. Der Verein ist nicht Eigentümer, sondern stellt aus, was ihm von Privatbesitzern oder von Künstlern überlassen wird. Zunächst ist bei dieser Ausstellung an Originale gedacht. Es werden aber auch künstlerische Reproduktionen angenommen. Solche hat ihm besonders zum Beginne des Unternehmens die Gesellschaft für christliche Kunst zur Verfügung gestellt.

Die große Berliner Kunstausstellung wurde am 28. April eröffnet. Ihr hat man zur Erinnerung an das fünfzigjährige Bestehen der Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft eine retrospektive Ausstellung angegliedert, welche eine Art Ergänzung der bis Ende Juni verlängerten Jahrhundert-Ausstellung in der Nationalgalerie bildet.

Bildhauer J. Bradl. Über dem Haupteingang der Pfarrkirche U. L. Frau in Bamberg wird demnächst eine von A. Kiene in München nahezu doppellebensgroß in Kupfer getriebene Statue der Madonna mit Kind aufgestellt. Sie ist ein Werk J. Bradls und eine Stiftung des geistl. Rates Eichhorn, Stadtpfarrers an U. L. Frau.

Bildhauer Heinz Schiestl in Würzburg vollendete kürzlich einen neuen Kreuzweg für die Kirche in Kleinwallstadt; die Mittel hierzu wurden teils von der Gemeinde, teils durch einen namhaften Staatszuschuß aufgebracht.

Passau. Die Eröffnung des von Bildhauer Jakob Bradl stammenden Wittelsbacher Brunnens, von dessen Modell wir auf S. 21 vorigen Jahrgangs eine Abbildung reproduzierten, wird am 8. Juli stattfinden.

Valentin Kraus. — In aller Erinnerung ist gewiß noch die vortreffliche Marmor-Plastik »Unsere Erlösung« von Valentin Kraus, die auf der vorigjährigen internationalen Ausstellung zu München das Vestibül des Glaspalastes schmückte. Das Werk, von dem die nächste Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst eine ausgezeichnete Reproduktion bringen wird, weshalb wir nicht in der Lage waren, es in der Zeitschrift abzubilden, wurde vom bayerischen Staat angekauft und nunmehr der Schottenkirche in Würzburg zugewiesen.

Architekt Anton Bachmann fertigte in letzterer Zeit mehrere Entwürfe zu Paramenten, welche in der Osianderschen Kunststickereianstalt zu Ravensburg ausgeführt wurden, ohne bestellt zu sein. Wir bringen gelegentlich einige Reproduktionen hiernach.

Eugène Carrière starb am 27. März im Alter von 57 Jahren zu Paris. Er ist in Straßburg geboren. Im Jahre 1870 kam er als Kriegsgefangener nach Dresden. Hernach wurde er Schüler Alexandre Cabanels, arbeitete aber dann völlig selbständig. In seinen früheren Gemälden ging er auf starke farbige Wirkung aus, später aber wurde er Maler des Seelischen, verzichtete auf Farbigkeit und umgab seine Gestalten mit einer dämmerigen Stimmung, wobei er immer mehr alle Details unterdrückte. Er malte gemütvolle Familienszenen und Porträts.

Düsseldorf. In der Nacht vom 7. auf 8. Mai starb in Düsseldorf der Historienmaler Professor Albert Baur im Alter von 71 Jahren.

BÜCHER- UND ZEITSCHRIFTENSCHAU

Die Bibel in der Kunst. Nach Originalillustrationen erster Meister der Gegenwart. Großfolio. Kirchheim & Co. in Mainz. 20 Lfg. à M. 1.50.

Über dieses vielverheißende Werk berichteten wir in H. 2 und 3 des lfd. Jahrg. Inzwischen sind die Lieferungen 3—6 erschienen. Sie enthalten ausgezeichnete Reproduktionen nach Tissot, dem Schöpfer des Prachtwerkes »Das Leben Jesu«, J. de Vriendt, John M. Swan, Alma Tadema, Sascha Schneider, Gérôme, Segantini, Fritz von Uhde, Rochegrosse, Arthur Kampf, Abbey. Ohne Zweifel wird das kühne und großartige Unternehmen einen nachhaltigen Einfluß auf die Geschmacksrichtung jener Kreise ausüben, an die es sich in erster Linie wendet. Wer die Profankunst der letzten Jahrzehnte nicht verfolgte, dürfte sich allerdings vor manchem Blatt nicht sogleich zurechtfinden: doch die Mehrzahl der Kompositionen wird sofort auch bei den Kunstfreunden älterer Richtung ungeteilten Beifall finden. Möchten aber auch die Anhänger der »Gegenwartskunst« nicht die simple Wahrheit vergessen, daß, wenn die Gegenwart Hervorragendes leistet, deswegen noch nicht alle Werke einer nahen Vergangenheit schlecht gemacht zu werden brauchen. R.

Eine neue Zeitschrift: »Heimatschutz« wird ab 1. Mai lfd. Js. vom Verein der Schweizerischen Vereinigung für Heimatschutz für seine Mitglieder herausgegeben. Sie wird von Dr. C. H. Baer in Zürich und Prof. Dr. Paul Ganz in Basel redigiert und erscheint monatlich. Durch gute Abbildungen und kurze Textangaben in deutscher und französischer Sprache sollen die landschaftlichen und künstlerischen Schönheiten des Landes vorgeführt werden. Mitgliedsbeitrag 3 Frs. pro Jahr; Verlag von A. Benteli in Bern. Das uns vorliegende erste Heft macht einen sehr gediegenen Eindruck.

Illustrierte Weltgeschichte in vier Bänden. Vgl. H. 4, Beil. S. VIII und H. 5, Beil. S. VIII. — Nunmehr liegen auch vom 3. Band, über die Geschichte der Neueren Zeit von 1492—1789 die ersten 6 Hefte (Lieferung 12—17) vor, die sich durch eine sehr reiche Ausstattung mit interessantem Bilderschmuck künstlerischen und historischen Charakters auszeichnen.

Zeitschrift für christliche Kunst. XIX. Jahrg., Heft 1. — Ein Madonnenbild nach Dürers Vorlagen von Marinus van Roymerswale. — Albenstickerei des 16. Jahrhunderts. — Miniaturen aus Prüm. — Maria Magdalena oder Herodias? — — Heft 2. — Die neue St. Pauluskirche in Köln. — Miniaturen aus Prüm. — Der alte Kölner Dom.

Deutsche Arbeit. Monatschrift für das geistige Leben der Deutschen in Böhmen. V. Jahrg., Nr. 8. — Erstes Reichenberger Heft, dessen Inhalt auf die »Deutschböhmische Ausstellung in Reichenberg 1906« Bezug nimmt. Das Heft enthält Abbildungen einer Reihe Ansichten von Reichenberger Sehenswürdigkeiten.

Archiv für christliche Kunst. — Nr. 4. — Der neue protestantische Dom in Berlin (Schluß). — Über die Historienzyklen der Sixtinischen Kapelle (Forts.) — Die Glockengießerkunst in Stuttgart.

Im nächsten Heft werden wir die „Bücherschau" besonders berücksichtigen; wegen Raummangels mussten wir sie diesmal kurz halten.

Redaktionsschluß: 12. Mai.

2. Jahrgang. 10. Heft. 1. Juli 1906.



DIE CHRISTLICHE KUNST

Monatsschrift für alle Gebiete der christl. Kunst und der Kunstwissenschaft, sowie für das gesamte Kunstleben.

Inhaltsverzeichnis:

In Verbindung mit der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst

herausgegeben von der

Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München

Jährlich 12 Hefte. Vierteljährlich 3 M. = 3.60 K. = 4 Frcs. Einzelpreis des Heftes 1.25 M. = 1.50 K. = 1.70 Frcs

An die verehrten Abonnenten unserer Kunstzeitschrift richten wir die höfliche Bitte, unsere Bestrebungen nach Möglichkeit fördern und der christlichen Kunst neue Freunde zuführen zu wollen. Mitteilungen von Adressen, an die wir uns wenden können, nehmen wir stets sehr dankbar entgegen.

Gesellschaft für christliche Kunst.




1906 München — Kgl. Glaspalast.

Jahres-Ausstellung

verbunden mit einer Ausstellung
Bayerischer Kunst 1800—1850

1. Juni bis Ende Oktober. Täglich geöffnet.

Die Münchener Künstler-Genossenschaft.



Herdersche Verlagshandlung zu Freiburg i. B.

Soeben ist erschienen und kann durch alle Buchhandlungen bezogen werden:

Deutsche Lieder. Klavierausgabe des Deutschen Kommersbuches besorgt von Dr. **Karl Reisert.** Zweite, vermehrte Auflage, enthaltend 621 Vaterlands-, Studenten- und Volkslieder, sowie ein- und zweistimmige Sologesänge mit Klavierbegleitung. Hoch-4° (X, 528 u. 20 S. Anhang.) Geb. in Leinwand **M. 15.—.**

Der Erfolg des Werkes und nicht minder die überaus freundlichen Urteile der Kritik sind ein Beweis dafür, daß die »Deutschen Lieder« in weiteren Kreisen als das anerkannt und aufgenommen wurden, was zu sein sie bestimmt sind: ein musikalisches Haus- und Familienbuch. Die neue Auflage ist erheblich erweitert, da zu den Liedern der ersten Ausgabe die des »Ergänzungsheftes« hinzugekommen sind. Der Preis wurde trotzdem (von früher M. 16.—) auf M. 15.— ermäßigt. — Früher ist erschienen:

Deutsches Kommersbuch. Mit einem Titelbild. 9. Auflage. Historisch-kritische Bearbeitung, besorgt von Dr. **Karl Reisert.** 12°. (XVI u. 718) **M. 3.30**; geb. in Gummistoff mit Lederrücken und Messingknöpfen **M. 4.80.**

Die in der Zeitschrift erschienenen

farbig. Kunstbeilagen

können zum Preise von à **40 Pfg.** auch einzeln bezogen werden. In Passepartout kostet jedes Blatt **80 Pfg.**

Gesellschaft für christliche Kunst
G. m. b. H.
München, Karlstraße 6.

Im Juli erscheint:

Kalender

bayerischer und schwäbischer Kunst

Herausgegeben von Prof. Dr. Jos. Schlecht

IV. Jahrgang 1907 Preis **M. 1.—**, mit Porto **M. 1.20.**

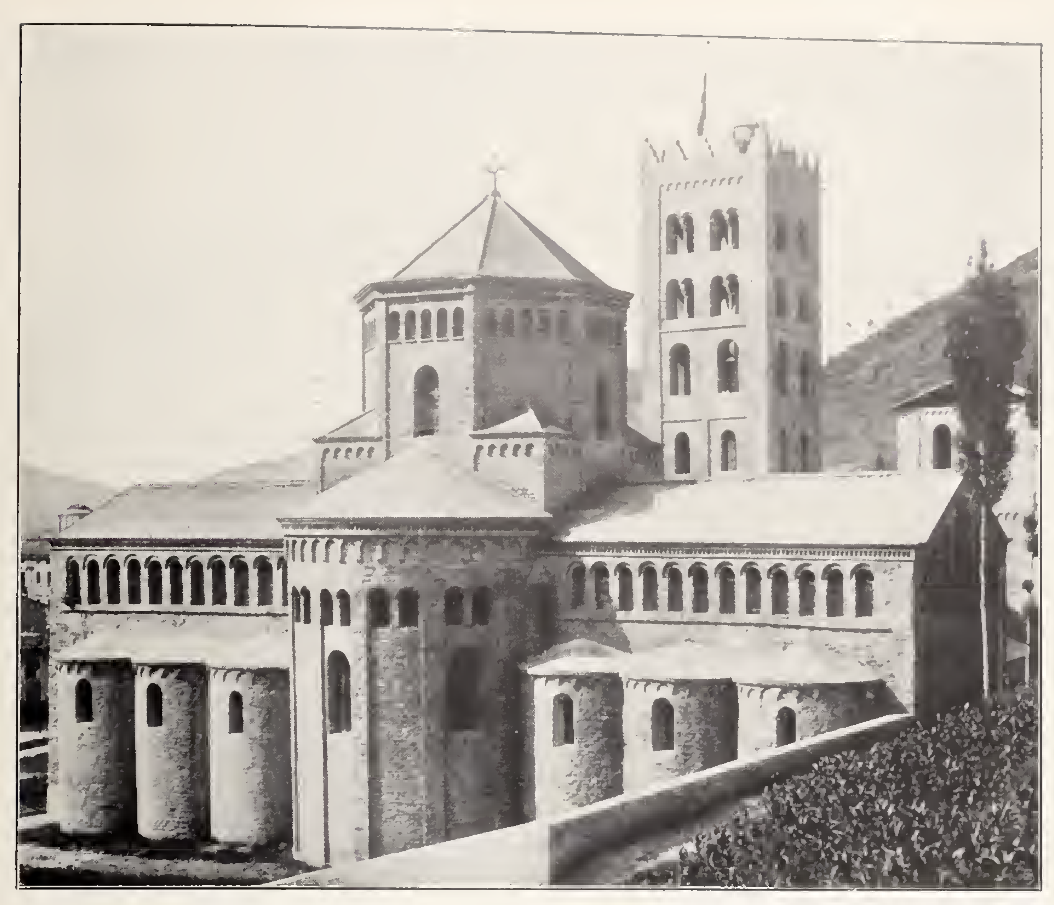
Dieser Kalender ist ein sinniger Schmuck für jede Wohnung. Die bisher erschienenen Jahrgänge, die zum Preise von à **M. 1.—** noch nachbezogen werden können, bilden eine prächtige Sammlung, an der jeder Kunstliebhaber seine Freude haben kann.

Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
München, Karlstraße 6.



[illegible], pinxit.

[illegible]esellschaft für christl. [illegible]



RIPOLL GESAMTANSICHT DER KLOSTERKIRCHE

Nr. 1, Text S. 222

KUNSTHISTORISCHE WANDERUNGEN DURCH KATALONIEN

Von Dr. AD. FÄH

IX. Ripoll

Das neue Reiseziel ist bald erreicht, denn Ripoll liegt nur gut 30 km von Vich entfernt. Neben der Bahnlinie rauschen die frischen Bergwasser des Ter, die Höhenzüge nehmen schroffere Formen an und eine wohlige Kühle macht sich angenehm bemerkbar.

Erwartungsvoll blicken wir nach dem Rivis pollens, welchen die Etymologie mit Ripoll in Verbindung bringt. Festlich bewegt ist die Seele. Das Gefühl, einer großen, klassischen Stätte sich zu nähern, macht sich erhebend geltend. Fulda und St. Gallen bilden für den Nordländer die Parallelen, mit welchen die nahende Stadt verglichen werden darf. Die Tradition läßt hier frühzeitig ein Mutter Gottes-Heiligtum und eine klösterliche Niederlassung entstehen. Die eindringenden Sarazenen verwischen bald die Spuren des jugendlichen Christentums, so daß die Frühzeit nur auf Hypothesen, ohne historische Dokumente angewiesen ist.

Mit dem 9. Jahrhundert sprudelt klar der Born geschichtlicher Hinweise. Eine Dedikationsurkunde der »Marca hispanica« vom Jahre 888 spricht bereits von der Konsekration einer Kirche durch den Bischof Godmar von Ausona, gedenkt der hohen Verdienste des Wifredo el Velloso (des Behaarten) und seiner Gemahlin Winidilde. Weit dehnten sich rasch die Besitzungen des Benediktinerklosters von Ripoll aus, denn schon unter dem Sohne Wifreds, 928, ist bereits der Montserrat Eigentum der Mönche am Ter. Ein fernerer Bericht weist auf eine neue Konsekration im Jahre 977 hin. Für die Kunstgeschichte bezeichnet jedoch das Jahr 1032 einen eigent-

lichen Markstein. Eine ganze Reihe von Bischöfen besiegeln die Dedikation dieses Jahres, an ihrer Spitze Oliva. »Die Fürsten des Landes und andere Volksscharen beider Geschlechter wohnten der großartigen Feier bei.

Bischof Petrus Oliva von Vich, Abt von Ripoll (1008—1046), den man bei seinem Tode als »Vater des ganzen Vaterlandes rühmte«, ist der Erbauer der Kirche, die man ihm zu Ehren »Basilica Olivana« genannt hat. Wir dürfen uns damit von den geschichtlichen Erörterungen trennen, denn wir nähern uns dem Originalwerke des 11. Jahrhunderts.

Ripoll, das Städtchen von 2300 Einwohnern, ist erreicht. Gleich zarten Kindern, die sich um ihre Mutter drängen, umschließen die Häuser eine gewaltige Bauanlage, die durch ihre schlichte Umgebung mächtig gehoben wird. Der quadratische romanische Turm steigt einem architektonischen Fürsten gleich dominierend und ernst empor, begleitet vom niedrigeren Turme über der Vierung und dem stolz emporgeführten Hauptschiffe (Abb. 1, S. 221).

Wir stehen vor dem Mittelstücke der Fassade (Abb. 2, S. 223), das ein eigenes Schutzdach überdeckt, ästhetisch keine Bereicherung, aber dennoch aufrichtig zu begrüßen, denn dieses Werk aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts kann nicht schonend genug behandelt werden. Es tritt leicht aus der Mauerfläche hervor und ist an den beiden Schmalseiten wie an der vom glanzvollen Portale durchbrochenen Vorderfront mit einer siebenfachen Reihe von Reliefs versehen.

Dürfen wir dem Inhalte nähertreten, bevor wir eine ästhetische Würdigung versuchen? Wir glauben, daß der freundliche Leser ein solches Vorgehen verlangt. Wir werden seinem Wunsche entsprechen und nur denjenigen Partien eingehendere Aufmerksamkeit schenken, denen er im Bilde folgen kann. Ein freundlicher Mentor fehlt uns glücklicherweise nicht. Es ist Balaguer, der in seinen »Cuatro perlas« mit minutiöser Sorgfalt sich der Untersuchung dieses Portals widmete. Ripolls Historiograph, der verdienstvolle Autor Pellicer y Pagés, der patriotisch begeisterte Verfasser des ungemein übersichtlichen Werkes »Santa Maria del Monasterio de Ripoll«, pflichtet den Resultaten des gen. Forschers vorbehaltlos bei.

Balaguers Aufgabe war keine leichte. Klagt er doch selbst: »Die Lettern, in welchen diese gewaltigen poetischen Konzeptionen geschrieben wurden, waren so unbekannt wie die indischen Symbole und Ägyptens Hieroglyphen«. Gerne glauben wir seiner Versicherung, daß drei Monate einer nur dieser Aufgabe gewidmeten eingehenden Untersuchung, »observación constante y profunda«, notwendig waren, um den Inhalt der Reliefs zu studieren und die zahlreichen Inschriften zu entziffern. Letztere sind nun allerdings ein hoch willkommenes Hilfsmittel und heute noch leicht zu lesen, denn sie geben den wegleitenden Gedanken und schließen alle rein subjektiven Deutungen entschieden aus.

Die oberste Reihe der Reliefs zeigt in der Mitte den unter einem leicht vortretenden Baldachine stehenden Christus. Es ist keineswegs dessen frühchristlicher, jugendlicher Typus wiedergegeben, reiche Bart- und Haupthaare umwallen die ehrfurchtgebietenden männlichen Züge. Er trägt das Buch mit den sieben Siegeln. Die Inschrift: per cuncta tempora in una dominatione stans dürfen wir in freier Übersetzung kurz wiedergeben: ewig dauert seine Herrschaft. Die Mittelfigur umgeben die Evangelisten-Symbole und zwei anbetende Männer. Links folgen Engel, deren Anführer ein Spruchband trägt und rechts die 24 Ältesten mit ihren Harfen im linken Arme und den goldenen Schalen in der erhobenen Rechten. Unstreitig offenbart sich in dieser Serie eine Illustration des 5. Buches der geheimen Offenbarung, welche Balaguer kurz in die Worte zusammenfaßt: Der Himmel und die Herkunft der Kirche.

Den nämlichen Gedanken führt die zweite Reihe der Reliefs, in welche bereits der Scheitel des Portales einschneidet, weiter aus. Es ist eine herrliche Paraphrase des 13. Verses gen. Kapitels der Apokalypse: »Und alle Geschöpfe, die im Himmel und auf Erden sind . . . hörte ich sagen: Dem, der auf dem Throne sitzt . . . sei . . . die Macht in alle Ewigkeit.« Einzelne der Propheten und Apostel sind leicht zu erkennen. Die eingehende Verfolgung der Bekenner, Märtyrer und Jungfrauen würde zu weit führen. Selbst der Hinweis auf die Geschöpfe »unter der Erde und auf dem Meere« mangelt nicht.

Die Großtaten Gottes gegen das israelitische Volk behandelt die folgende Szenenreihe: Moses und Elias, David und Salomon. Erstere, die Zeugen der Verklärung auf Thabor sind die Repräsentanten der Patriarchen und Propheten, letztere weisen bereits auf Christus hin. Der Künstler abstrahierte von der Darstellung einzelner Gestalten und ging nun zur figurenreichen Erzählung über. In je fünf leicht erkennbaren Szenen zu beiden Seiten folgen Darstellungen aus der israelitischen Geschichte von der Rettung des Volkes aus Ägypten bis zu Elias, der im feurigen Wagen zum Himmel fährt. Die Episoden rechts vom Eingange: Moses schlägt Wasser aus dem Felsen und befriedigt das



RIPOLL, KLOSTERKIRCHE HAUPTPORTAL

Nr. 2, Text S. 222–226

empörte Volk, daran anschließend der Wachtelflug und das Manna in der Wüste wird der aufmerksame Leser unschwer entdecken. Die beiden am Türbogen noch bemerkbaren Störche als Symbol der väterlichen Liebe, somit als Verdeutlichung und Zusammenfassung des ganzen Inhaltes zu bezeichnen, scheint auffallend, so nahe hier diese Erklärung liegt. Ein Pendant hat uns wenigstens Sauer in seiner »Symbolik« nicht vorzuweisen.

Die vierte Abteilung führt uns an den israelitischen Lagerplatz Raphidim und zur Stadt Jericho. Die Priester mit der Bundeslade und den Fall Jerichos, links, gibt unsere Illustration nicht klar. Hingegen ist der Kampf des Heeres Amaleks gegen die Israeliten, beide zu Pferde, rechts sofort bemerkbar, wie auch Moses, dessen Hände von Aaron und Hur gestützt werden. Inschriften schließen jeden Zweifel an der Deutung dieser Szenen aus.

Von der historischen Darlegung leitet die fünfte Reihe zur symbolischen Auffassung. Der 150. Psalm ist in einzelnen Figuren mit Musikinstrumenten dargestellt. Sie nehmen die linke Seite ein. Glücklicherweise kommen die Inschriften dem Zustande der Bilder dankbar zu Hilfe. Man erkennt Saiteninstrumente — in chordis —, ein Horn — in sono tubae —, eine Pauke — in tympano —, Cymbeln — in cymbalis — und eine Harfe — in psalterio —. Die rechte, auf dem Bilde leicht zu verfolgende Seite entlehnt ihr Motiv dem 116. Psalm: laudate eum omnes populi, lobet alle Völker ihn (den Herrn). Ein Mönch und ein Bischof bilden die Repräsentanten des Priesterstandes, ein Krieger und sein Knappe sind die Stellvertreter der Laienwelt, die Christus segnet.



RIPOLL — DETAIL VOM HAUPTPORTAL

Nr. 3

Die folgenden Szenen der zweituntersten Abteilung geben rechts in den kämpfenden Löwen und dem Kentaur das Bild der ungebändigten menschlichen Leidenschaften, nach Balaguer, während diese gegenüber durch die Vernunft, symbolisch dargestellt durch einen Kämpfenden zu Pferde, besiegt werden.

Der Lohn der Tugend und die Strafe der Sünde, diese beiden Gedanken veranschaulicht das schmale unterste Band. Man beachtet auf der rechten Seite den Kampf Michaels gegen Lucifer, die Strafe der Stammeltern und den Teufel in Tiergestalt, der eine Seele in Empfang genommen hat. Die übrigen Szenen sind nicht mehr leicht zu enträtseln.

Der Reichtum der Fassade strahlt vom Zentrum, der herrlich dekorierten Leibung des Portales aus. Die Grundfesten der Kirche, die Fürsten der Apostel, Petrus



RIPOLL DETAIL VOM HAUPTPORTAL

Nr. 4

und Paulus treten hier dominierend hervor. Petrus, links, ist durch seine Attribute, Schlüssel und Buch, hinreichend gekennzeichnet, die Inschriften schließen jeden Zweifel aus. Rechts und links von den beiden Aposteln beobachtet man an den abgekehlten Pilastern kriechendes Getier von seltsamen Formen. Man erkennt die dreiköpfige Hydra, einen Löwen, den Satyr, eine Eidechse etc., eine ganze Zahl symbolischer Hinweise auf die Sünde.

In den Bogenleibungen kehrt die Plastik wieder zur historischen Schilderung zurück, indem sie je sechs Szenen aus dem Leben der Apostelfürsten über ihrem Haupte folgen läßt. Wir berücksichtigen nur diejenigen aus dem Leben des hl. Petrus. Petrus und Johannes heilen den Lahmen an der Porta speciosa des Tempels. Dieser Szene folgt die Auferweckung der Tabitha und hierauf die merkwürdige Zusammenstellung Petrus und Nero mit der erläuternden Inschrift: Altera vis Petri, altera Neronis, die Gewalt des hl. Petrus und des Kaisers Nero. Die Besiegung des Magiers Simon, Petrus im Gefängnisse und die Kreuzigung schließen den Zyklus der linken Seite ab.

Den folgenden Bogen schmücken Reliefs mit Szenen aus dem Leben Daniels und des Jonas, des Verkünders der Jahreswochen und des Vorbildes der Auferstehung Jesu. Ein scharfes Auge erkennt in der ersten Darstellung links den Propheten sitzend unter dem Baume, die drei Jünglinge im Feuerofen und Daniel in der Löwengrube. Inschriften erläutern übrigens die Deutung der Darstellungen. Den Bogen unmittelbar an der Türe dekorieren je zwei Reliefs aus dem Leben Abrahams und des frommen Tobias. Man beobachtet noch das Opfer Abrahams Im Scheitel ist Christus zwischen zwei Engeln dargestellt.

Die beiden Flächen, welche den Bogen vor der Türe stützen, nehmen in je sechs Szenen die Monatsbeschäftigungen auf. Das friedliche Landleben der schlichten Familie zieht in reizenden Schilderungen am Auge vorüber. Die Leutchen wärmen sich am Herde — Januar —, reinigen die Bäume — Februar —, bereiten den Käse zu — März —, säen Getreide — Juli —, rüsten sich zur Weinernte — September — etc.

Treten wir nach diesen allzulangen Erläuterungen auf die ästhetische Würdigung des Portales und seiner Reliefarbeiten etwas ein. Was uns im Gesamteindrucke sofort über-



RIPOLL, KLOSTERKIRCHE GESAMTANSICHT DES KREUZGANGES
Nr. 5, Text S. 229

Szenen der Fassade, als vielmehr in den Episoden des Portales. Mit zwei Figürchen ist eine Tatsache der Heilsgeschichte schlicht und klar wiedergegeben. Die Draperie zeigt im großen Wurfe einiges Verständnis, in den Details ist sie allerdings sehr häufig schematisch, entbehrt eines feineren Gefühles.

Die plastischen Werke von Ripoll wachsen an Bedeutung, wenn sie kunstgeschichtlich eingegliedert werden sollen. Wie dürftig sind die Blätter der Geschichte der Plastik, welche die Steinskulptur der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts behandeln! Die wenigen Reste heben diesen Zyklus Kataloniens erst recht bedeutsam hervor. Wie barbarisch wirken die annähernd gleichzeitigen Arbeiten der Stiftskirche St. Benoit-sur-Loire, wenn sie in Parallele zur betrachteten Fassade gestellt werden! Selbst das 12. Jahrhundert weist in Frankreich nur vereinzelte Beispiele auf, welche sich neben die genannten Werke stellen dürfen, oder dieselben übertreffen. Wir gedenken der Portalskulpturen von Chartres.

Inhaltlich wollen wir auf das großartige Epos der christlichen Heilswahrheiten von Ripoll nicht noch einmal zurückgreifen. Sauer hat den Gedanken ausgesprochen: »Vielleicht würden wir in Spanien ebenso wichtige Ausgangspunkte für die Feststellung und Charakterisierung einer Portalsymbolik haben, wenn die dortigen Monumente der wissenschaftlichen Erforschung besser zugänglich gemacht wären.« Seine Vermutung ist richtig. In Ripoll bietet sich ein solches Beispiel aus frühromanischer Zeit. Ein zweites von solcher Vollständigkeit weist allerdings aus dieser Epoche auch Spanien nicht auf.

Der sprachgewandte Mund dieser Schöpfung erzählt uns in kurzen Zügen die Schicksale von Ripoll. Ein Weihgeschenk Kataloniens für die siegreiche Vertreibung der Sarazenen, blieb es das Nationalheiligtum, dem das Volk und seine Großen mit der nämlichen Liebe und Opferwilligkeit ergeben blieben. Die

rascht, ist die spielende Bewältigung einer keineswegs leichten Aufgabe: die Eingliederung des Portales in die Fassade. Die beiden Teile sind in ihren geraden Flächen tadellos verbunden. Eine ähnliche Lösung wurde in den Bogenpartien nicht mehr versucht, sie hätte unmöglich ähnliche Resultate zeitigen können. Das reliefübersäte Prunkstück haftet heute allzusehr am Boden, unstreitig hat die im Laufe der Zeit sich vollzogene Erhöhung des umgebenden Terrains die frühere, bessere Wirkung etwas beeinträchtigt. Die verschiedene Breite der Reliefs weist auf ein hohes Zartgefühl des Architekten hin und betont gleichzeitig die Wichtigkeit des Inhalts. In dieser Hinsicht ist die oberste, durch keine architektonische Grenze irgendwie unterbrochene Reihe wirklich ein künstlerisches Diadem, welche das zarte Antlitz fein berechnend abschließt, mit einem prächtigen Stirnbande krönt.

In Rücksicht auf den künstlerischen Wert muß zwischen Einzelstatue und dem figurenreichen Relief unterschieden werden. Erstere ist noch steif und ungelenk, besonders wenn es sich um die en face-Stellung mit den auseinandergespreizten Füßen handelt. Hingegen ist von einer monströsen Entwicklung der Hände und Füße, wie man sie etwa erwarten dürfte, keine Rede. Im Relief kommt das Erzählertalent des Künstlers vorzüglich zur Geltung, weniger in den etwas gedrängten

hoch angesehene Familie des Erbauers Petrus Oliva, die Grafen von Besalú wandten ihm reiche Stiftungen zu. Die Grafen von Barcelona: Berengar III., der Große, und Berengar IV., der Heilige, suchten ihre Ruhestätten in der Nähe des Gnadenbildes von Ripoll, dem auch die Könige von Arragon zahlreiche Beweise einer kindlichen Verehrung bezeigten.



RIPOLL, KLOSTERKIRCHE KAPITELLE DES KREUZGANGES
Nr. 7

Das Mittelalter näherte sich auch dieser Stätte mit seiner zuweilen harten Faust, allein ohne bleibenden Nachteil. Wenn auch das 15. Jahrhundert den goldenen Gnadenaltar der Beutegier zum Opfer fallen sah, schützende Hände erhoben sich sofort wieder, um opferwillig das Sakrileg zu sühnen. Selbst die Renaissance ging mit einer ihr anderweitig so fremden Pietät an diesem Heiligtum vorüber. Allerdings hatten 16 Päpste in immer neuen Lobeserhebungen die Privilegien des Klosters erneuert und erweitert.



RIPOLL, KLOSTERKIRCHE KAPITELLE DES KREUZGANGES
Nr. 6

Das 19. Jahrhundert, diese barbarische und doch wieder große Zeitepoche hat hier Wandel geschaffen. Der verdiente Forscher Jaime de Villanueva war während dem ersten Jahrzehnt wiederholt in Ripoll, um archivalische Schätze der Nachwelt zu retten. Die Stürme des Bürgerkrieges rasten, trotz der verzweifelten Gegenwehr der Bewohner, auch durch die Täler der Pyrenäen. An den Ufern des Ter entwickelten sie sich zum verderbenbringenden Orkane, dem die altehrwürdige Stiftung zum Opfer fiel. Der letzte Abt in der stolzen Reihenfolge der Prälaten, José Borrel y de Bufalá (1833—1845) mußte sich flüchten. Die Mönche waren ihm vorausgeeilt, mit Ausnahme der beiden Konventualen Ros und Leisach, deren Blut die heilige Stätte rötete. In die Klosterhallen wurde Feuer angelegt. Am 11 August 1835, am Gedächtnistage des Gründers der tausendjährigen Stiftung, trauerten Ruinen rings um die bedrohte Klosterkirche. Sein Grab war der Zerstörung nicht entgangen.

Laute Klagen ertönten in erschütternden Wehrufen über Katalonien, sein Volk, sein Ripoll, denen der Dichter Ubach y Vinyeta ergreifenden Ausdruck verlieh. Das Volk sah in der 1854 ausbrechenden Cholera, die Städte und Dörfer entvölkerte, den Engel, der für die Verbrechen in Ripoll als furchtbarer Rächer erschien. Der Chronist überschreibt ein düster Kapitel der ripollen-



RIPOLL, KLOSTERKIRCHE KAPITELLE DES KREUZGANGES

Nr. 8

Fassade. Die reich ornamentierten Kapitäle der Pfeiler sind weit entfernt von der dekorativen Feinheit, wie sie die Säulen und Friese dort zur Schau tragen. Hingegen sind Querschiff und Apsis unbedingt dem elften Jahrhundert zuzuweisen. Die Zutaten der folgenden Jahrhunderte mit ihren Kapellen und Altären sind leicht zu erkennen, in den letzteren macht sich selbst die Neuzeit in vorteilhafter Weise bemerkbar.

Von den noch vorhandenen Gräbern sich zu trennen, kostet nicht geringe Überwindung. Wir greifen nur dasjenige Joaquin Prats y Roqur heraus (Abb. 10, S. 229). Auf vier romanischen Säulchen erhebt sich das an einer der Seitenwände des Hauptschiffes aufgestellte Prachtwerk. An der Vorderwand entwickelt sich innerhalb einer einfach dekorierten Hohlkehle jenes dekorative Linienspiel, das uns sofort die Erinnerung an die maurische Arabeske

sischen Geschichte: »Ruina de su templo«. Es sind glücklicherweise nicht die Schlußworte seines Werkes. »Restauracion«, ja »Restauracion completa de la Basilica Olivana« jubelt der Historiker, bevor er seine Feder niederlegt.

Die Akademie der schönen Künste in Barcelona nahm sich der Ruinen an. Der Architekt Elias Rogent entwarf die Restaurationspläne, deren Ausführung unter dem tränenerstickten Frohlocken Kataloniens, besonders seiner Bergbewohner, die eine erhebende Opferwilligkeit an den Tag legten, in Angriff genommen wurde. Im Jahre 1888 waren die Renovationsarbeiten beendigt. Leo XIII. hatte das Gnadenbild, in musivischer Arbeit erneuert, der Kirche geschenkt. Am 1. Juli 1893 konsekrierte Bischof Morgades von Vich, der verdienstvolle Kunstförderer, den wir bereits als Gründer des bischöflichen Museums daselbst kennen, die Basilika Olivas als Pfarrkirche von Ripoll. Der ganze Episkopat Kataloniens assistierte bei diesem feierlichen Akte, der sich zum religiösen Nationalfeste gestaltete.

Die Fassade hat sich uns, nicht unabsichtlich, zum Führer durch die Geschichte aufgedrängt. Über derselben haben wir den stolzen Bau selbst vergessen. Wir gedenken auch nicht, auf denselben näher einzugehen. Das fünfgeteilte Hauptschiff mit seinen schweren Pfeilern scheint älter zu sein als die



RIPOLL, KLOSTERKIRCHE KAPITELLE DES KREUZGANGES

Nr. 9



RIPOLL SARKOPHAG DES D. JOAQUÍN PRATS Y ROQUER

Nr. 10, Text S. 228 unten

lich ist er mit den voll entwickelten Blattformen, die den Ecken sich anschmiegen und den Zwischenraum einer primitiven Maske reservieren. Zuweilen scheint diese Armut der Erfindung beabsichtigt, um durch Gegensätze wirken zu können, denn in unmittelbarer Nähe machen sich die am Rande gezackten und aufgeschwellten Blätter bemerkbar. Mit Vorliebe nahm die romanische Kunst Spaniens dieses Motiv auf, dessen reizender Wirkung auch die Gotik nicht widerstreben konnte und ihm freudige Aufnahme gewährte. Im figuralen Schmucke machen sich Schwankungen der künstlerischen Werte bemerkbar. Ein Vogel kann glänzend in seine Umgebung hinein komponiert werden, selbst mit jenem Raffinement,

wachruft. Die öftere Wiederholung der nämlichen Motive legt sogar den Verdacht nahe, als würde es sich nicht um eine originale Schöpfung, vielmehr um eine geschickte Imitation aus neuerer Zeit handeln.

Indessen dürfen wir uns von Ripoll nicht trennen, ohne seinem Claustro, dem Kreuzgange, einige Aufmerksamkeit geschenkt zu haben. Es ist eine herrliche, zweigeschossige romanische Anlage, ganz aus einem Gusse, ohne daß irgendwelche Stilwandlungen sich bemerkbar machen. Die gekuppelten Säulchen sind in beiden Etagen nur an den Ecken durch Pfeiler mit vorgesetzten Halbsäulen verstärkt (Abb. 5—9, S. 226—228).

Die Kapitäle mit ihren Aufsätzen, in denen oft Kataloniens Wappen wiederkehrt, bilden eine wahre Augenweide. In den rein dekorativen Formen scheint zuweilen das korinthische und Kompositkapitäl, im romanischen Idiome allerdings, noch leise erkennbar. Vollends überrascht jedoch der Stil in seiner Reinheit, wenn er mit seinem Rankenwerk und krausen Blätterschmuck den Kern des Kapitäls in endloser Variation umkleidet. Weniger glück-

daß die Behandlung der Federn auch die vegetabilischen Formen beeinflußt. Ein Greif mit Löwenleib ist mit seinen erhobenen Schwingen hinreichend, die Kapitälfläche gefällig zu maskieren, allein wenn der schlafende Hund auf weichem Lager kauert, dann scheint der Künstler auf ein Bild seiner ausnahmsweise auch einmal versagenden Phantasie hinzuweisen.

Die Natur verleiht dem Kreuzgange noch nicht des Südens echte Folie. Aus Gestein und Trümmern, den Folgen der Restaurationsarbeiten, regt sich spärliches Grün. Brechen einst aufragende Bäume die eindringenden Sonnenstrahlen, rauscht es leise in ihren Wipfeln zum Murmeln der frischen Wasser eines Brunnens, dann zaubert die Phantasie die großen Bilder der Vergangenheit Ripolls wieder hervor, dann antwortet vielleicht der Psalmengesang der Söhne des hl. Benedikt an einer klassischen Stätte ihres Ordens der freundlichen Einladung, die sie hier allenthalben leise grüßt und sehnsuchtsvoll erwartet.

(Schluß folgt)

DIE NEUERE RELIGIÖSE KUNST RUSSLANDS

Die russische Kunst ist im wesentlichen eine urwüchsige Blüte des nationalen Bodens, ebenso wie die Literatur eine selbständige Äußerung der russischen Volksseele. Aber neben dieser Eigenart sind auch dort all jene Richtungen und Spaltungen erkennbar, wie sie der Reihe nach Westeuropa durchzogen haben. Nur ist davon die religiöse Kunst am wenigsten berührt worden; hier herrschte bis in unsere Zeit herein eine ruhige geschlossene Tradition.

Als eine Art Grundtypus dieser russischen, von oströmisch-byzantinischem Geist umwitterten Kunstdarstellung darf man wohl das kolossale Muttergottesbild aus Mosaik bezeichnen, das auf der Altarwand der Sofia-Kathedrale zu Kieff aus dem XI. Jahrhundert sich erhalten und im Volke und in der Literatur unter dem Namen »Die unzerstörbare Wand« bekannt ist. Es findet sein okzidentales Gegenstück in den gleichfalls von byzantinischer Auffassung beeinflußten Mosaik-Marienbildern bei San Marco in Venezia.

Diese in der Ikonographie des Ostens sogenannte »Oranta« verkörperte neun Jahrhunderte hindurch für alle, die da kamen und gingen, den ursprünglichen national-religiösen Kunstgeschmack, und so wurde, vielleicht auch durch die Mosaiktechnik beeinflußt, eine mehr und mehr überhandnehmende Erstarrung das Hauptmerkmal alles Kunstschaffens auf diesem Gebiet. Nicht so sehr seit Peter dem Großen, erst im vorigen Jahrhundert stoßen wir auf den Versuch von Weiterbildungen und sehen ein Tasten nach Entwicklung und Originalität.

An Stelle der Unterwerfung des schöpferischen Geistes unter die Traditionen und Eigentümlichkeiten der byzantinischen, mit orientalischen Motiven durchsetzten Kunst, die einst den Grundstein gebildet hatte, an Stelle der Gebundenheit durch die malerischen Dogmen, die für die ganze Entwicklung bis zu Ende des 17. Jahrhunderts maßgebend waren und von denen die religiösen Maler nicht abweichen durften, tritt das Bestreben zutage, die altrussische Heiligenbildermalerei, wenn nicht zu modernisieren, so doch neuen Wein in die alten Schläuche zu gießen.

Von russischen Künstlern gelang es nach dem Tode Katharinas II. den Historienmalern Akimow und Ugrjumow, sich vor den bislang begünstigten Franzosen eine Stellung bei der Akademie zu erringen und ihr Können unter anderem bei der Ausschmückung der Kirchen in Petersburg zu bekunden. Später war es der 1848 verstorbene Andrei Iwanow, der für die Kasansche Kirche der Residenz und die Zionskirche in Tiflis Heiligenbilder und Ikonostase schuf. Auch Alexei Jegorow, ein geborener Kalmücke, der 1851 in Petersburg starb, zeichnete sich auf dem Gebiete der Kirchenmalerei aus, und Schebujew ist durch die Ausschmückung der Schloßkirche in Zarskoje Sselo allseitig bekannt geworden.

Bilder religiösen Inhalts, in einer eigentümlichen Verquickung romanischer und russischer Art, beschäftigten in seinem höheren Alter den von den Launen des Tagesgeschmacks emporgetragenen und dann fallen gelassenen Professor Karl Pawlowitsch Brjullów, hugenottischer Abstammung (1852 †). Der aus einem italienischen Fedele Giovanni in einen Fedor Antonowitsch verwandelte Bruni, dessen Hauptwerk »Die Aufrichtung der ehernen Schlange«, eines der größten und mit seinen 60 Personen figurenreichsten Bilder im Museum Kaiser Alexanders III. ist, hat ebenfalls später mehrere Bilder für die Isaak- und die Kasansche Kathedrale vollendet (1875 †).

Eine der originellsten Schöpfungen des 1900 verstorbenen Landschaftsmalers J. K. Aiwasowsky stellt die »Sündflut« dar. Eine andere die »Flucht der Juden durch das Rote Meer. Von dem Meister der Tendenzmalerei W. W. Wereschtschagin, der im russisch-japanischen Krieg 1904 ein so schreckliches Ende fand, wären jene Bilder zu erwähnen, wie Napoleons Soldaten die alten Kirchen Moskaus plündern und die heiligen Stätten in Küchen und Pferdeställe verwandeln.

Auf dem Gebiete der Bildhauerkunst hat sich der 1902 verstorbene Antokólsky in originellen Phantasiegestalten des religiösen Empfindens aus den bescheidensten Verhältnissen heraus mit eisernem Fleiß eine vielbewunderte Meisterschaft errungen. Im Alexander-Museum für russische Kunst fesselt vor allem die von ihm geschaffene Gestalt des Dämons oder Satans, der auf einem öden Felsen sitzt, die knochigen Krallenhände und das Kinn auf das Knie des hochgezogenen rechten Beines stützt, während der Ausdruck der schielenden Augen einen Abglanz der Freude an der Vernichtung und an der Macht des Bösen erkennen läßt. An künstlerischer Bedeutung kommt ihm jetzt »Luzifer« nahe, der in München und Wien so großes Aufsehen erregte, ein Meisterwerk der aus einer wolhabenden Familie Moskaus stammenden, jedoch in Wien ansäßigen jugendlichen Bildhauerin Therese Feodorowna Ries.



KIEW WLADIMIR-KATHEDRALE

Zu den eigenartigsten Schöpfungen seiner Kunst gehört ferner das Standbild, welches Antokólsky dem ältesten slawischen Chronisten, dem Mönch des Kiewer Höhlenklosters Nestor gesetzt hat. Dieser ist so dargestellt, wie das Volk ihn sich beim Niederschreiben der von ihm zusammengestellten russischen Annalen denkt. Die Figur ist mit dem kleinen Tisch, vor welchem der Mönch sitzt, wie verwachsen, und doch sehen wir sie in allen Teilen vor uns mit dem Ausdruck der geistigen Spannung, die sich von der Gegenwart und unmittelbaren Umgebung zu einer weit zurückliegenden Vergangenheit hinwendet, die er seinem Volk mit der Feder in der Hand erzählen will. Überaus anziehend wirkt sein gefesselter Christus, mit dem er auf der Weltausstellung in Paris 1878 die Beachtung weiterer Kreise auf sich zog, in seiner rührenden Gottergebenheit, die ihm die Worte auf den Mund zu legen scheint: Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun.

Sehen wir uns unter den noch lebenden Künstlern um, so wäre als überlebender Epigone der »ganz Alten«, d. h. der Vertreter der Kunstformel, wie sie als »geschichtliche« Großkunst mit »edlen« Sujets noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts in Kraft war, der gewesenen, jetzt von der nächsten Gruppe überholten Akademiker, — lediglich der immer mit Bestellungen auf Kirchenwandmalereien überhäufte W. P. Werestschagin zu nennen, der Dutzende von alten prächtigen Denkmälern verschlimmbessert hat. Daneben noch sein würdiger Kollege K. Wenig.

Als Hauptvertreter der folgenden radikalen

inzwischen offiziell gewordenen Richtung, meist Mitglieder der einst berühmten Gesellschaft der »Wander-Ausstellungen«, früher Zeit- und Gesinnungsgenossen der »nihilistischen« Helden der Romane Turgenjews, jetzt lauter ehrbare Professoren und Beamte, seitdem sie die Akademie vor einem Jahrzehnt erobert, — hat der 1844 geborene Jlja Jefimowicz Rjépin, von der mystischen Strömung der neunziger Jahre beeinflußt, nach seinen kühnen Satiren auf die zeitgenössische Gesellschaft, den herzzerreißenden Szenen aus dem Leben der politischen Verbrecher, nach den weit und breit anerkannten »Luftschiffziehern«, in einem seiner letzten, weniger gelungenen Bilder die »Versuchung Christi« dargestellt. Eine ernste Arbeit besitzt von ihm das russische Museum in dem Gemälde »Der heilige Nikolaus, eine Hinrichtung verhindernd«.

Andrerseits wurden zu Anfang der achtziger Jahre sowohl Byzanz wie Altrußland die befruchtenden Elemente einer dieser Realistik parallel laufenden Strömung. Unter dem Einfluß der byzantinischen Mosaiken in Ravenna und der Wandmalereien in den alten Kirchen Moskaus, Rostows und Nowgorods entstanden die dekorativen Gemälde der Kiewer Wladimir-Kathedrale. In ihnen wollte der Heiligenmaler Viktor Wasnetzow und sein Schüler Michail Njesterow die religiösen Stimmungen ihres Volkes verkörpern: es sollte griechisch-orthodoxe Kunst sein. Aus diesem Grunde ist eine eingehendere Betrachtung und Kritik hier angebracht.

Die mächtige Wladimir-Kathedrale, die sich am Bibikowskij-Boulevard rechts erhebt, ist im byzantinischen Stil 1862—96 nach Plänen von Beretti und Bernhardt erbaut, 48 m lang, 28 breit und 49 hoch (Abb. S. 231). Die sieben Kuppeln sind vergoldet, die Fenster von schönem Steinornament umrahmt. Das dreischiffige Innere wurde 1885—96 unter Professor Prachows Leitung ausgeschmückt. Der niedrige Ikonostas besteht aus Marmor. Von den Gemälden Wasnetzows sind hervorzuheben: hinter dem Hauptaltar eine Madonna mit dem Kinde, darunter das heilige Abendmahl; rechts und links vom Hauptaltar die Propheten (Abb. S. 235); am Ikonostas die Figuren der hl. Großfürstin Olga und der hl. Großfürsten Wladimir und Alexander Newskij; über der letzten Eingangstür das Jüngste Gericht (Abb S. 243); an der Seite die Taufe Wladimirs und die Taufe der Russen; in der Hauptkuppel ein großes Christusbild (Abb. Sonderbeil.). An den Nebenaltären Gemälde von Sswedomskij, Darstellungen aus den letzten Tagen des Erlösers, die Szenerie nach der Natur gemalt (Abb. S. 237 u. 339). Im Chor die Geburt Christi von Njesterow. An der Decke des rechten Chors die Verklärung Christi, von Kotarbinskij; an der des linken Chors Christi Himmelfahrt von Sswedomskij.

Der Hauptschöpfer Wasnetzow, wie Surikow ein Vertreter der altrussischen Nationalkunst, ist zweifellos eine sehr ehrwürdige Erscheinung. Wurde er bis vor kurzem als der wahre russische Künstler betrachtet, der »ewigen Ruhm« verdiene, als der bedeutendste russische Maler, so hat sich neuerdings das Verhältnis zu ihm seitens der Fachkritik und der jungen Maler-Generation doch ein wenig verschoben. Und ich weiß nicht, ob die von der Leo-Gesellschaft in Wien herausgegebene »Kultur« in ihrem jüngsten Hefte mit der Fußnote das Richtige getroffen hat, »daß in Rußland gegenwärtig eine ähnliche Regeneration der hieratischen Kunst im Werke zu sein scheine, wie sie uns die Ausstellung der Beuroner Schule in der Wiener Secession soeben gezeigt hat«.

Die künstlerische Entwicklung Wasnetzows zerfällt in drei Perioden: die erste, als er ausschließlich Genrebilder malte und die undankbare Arbeit eines Illustrators versah. Die zweite ist der historischen Malerei gewidmet, und — ohne nennenswerten Erfolg in den ersten Arbeiten — ist er durch sie fast plötzlich eine Berühmtheit, sein Name populär geworden. Als einer der ersten hat er in den siebziger Jahren auf die Notwendigkeit der Einheit von Volkspoesie, Volks-Glauben und Nationalkunst hingewiesen. Nichts weniger als ein Západnix, ja im Gegensatz zu den »Westlingen« wollte er sein fanatisch geliebtes Vaterland wie durch eine Mauer vom Westen absperren und es in die Gefilde zurückbringen, aus denen es durch die despotische Hand Peters des Großen hinausgedrängt worden. Als ein verlorenes Paradies erschien diesem Künstler und den ihm ähnlichen Neuromantikern das ganze russische Leben vor Peter.

Seine dritte Periode begann, als die Regierung Alexanders III. und die mit dem wachsenden Slavophilentum Hand in Hand gehende offizielle Orthodoxie Wasnetzow Gelegenheit boten, auch als religiöser Maler mit neuen Ideen hervorzutreten. Italienische und griechische Mosaiken und Fresken, die byzantinische Malerei, all das lieferte Wasnetzow die Grundlage, auf der er ein neues Gebäude zu errichten verstand. Es schien eine Zeitlang, als ob die Formel einer neuen russischen religiösen Kunst gefunden sei, daß Wasnetzow in genialer Weise die absterbende, ja abge-


WLADIMIR-KATHEDRALE IN KIEW

WANDGEMÄLDE

Adam und Eva

storbene kirchliche Kunst frisch belebt habe. Diese Stimmen wurden laut, als seine Wandmalereien im Wladimir-Dom in weitern Kreisen bekannt wurden, und auch unter einigen westeuropäischen Kunstkritikern enthusiastische Anerkennung fanden. Doch flaute die Begeisterung nach und nach etwas ab.

Diese religiösen Wandmalereien Wasnetzows wie auch seine übrigen Kirchengemälde können nicht auf die Dauer fesseln, sie entbehren des Stils. Es sind ja sehr geistreiche und manchmal auch recht geschickte Anwendungen alter Traditionen der Kirchenmalerei, sie sind klug ausgesonnen und konzipiert, aber es fehlt ihnen an der Hauptsache, an der suggestiven Kraft und strengen Erhabenheit; es mangelt ihnen an dem göttlichen Funken. Wasnetzow ist kein Genie. Er ist ein sehr sensibler Künstler, aber kein Hellseher. Er hat es verstanden, seine Entdekkungen, die er auf dem Gebiete der altrussischen Kunst gemacht hat, auszunützen, er verstand es jedoch nicht, sie zu beleben, und seitdem diese altrussische Kunst vom archäologischen Stundpunkt bekannter geworden ist, sind seine Fehler im Stil, sein irrtümliches Verhältnis zu den Grundnormen der altrussischen Schönheit an den Tag getreten.

Gestärkt durch die Gunst des heiligen Synod ist Wasnetzows Einfluß im allgemeinen in der offiziellen Künstlerwelt ziemlich groß. Der Erfolg brachte ihm eine Menge neuer Aufträge, Arbeiten für die Darmstädter russische Kirche, in der Petersburger Kirche an der Ermordungsstelle Alexander II. u. a. Unter allen seinen Jüngern war Njesterow einer der hoffnungsvollsten Künstler, manchmal sogar sympathischer als sein Lehrer, weil einfacher und inniger. Der Umschwung in seiner Malart auf religiösem Gebiet gegenüber den ersten Bildern vom Ende der achtziger Jahre, im besonderen seine letzte Arbeit, der er fünf Jahre seines Lebens gewidmet hat, die Bemalung der Wände der Abbaß-Tumaner Kirche, wird völlig verschieden beurteilt. J. von Lazarewsky sagt in der »Kultur«, »dieser Künstler habe in einigen Bildern dieser Kirche eine solche Kraft und Schönheit erreicht durch Wiedergabe froher und jauchzender Töne, daß das Kolorit selbst Wasnetzows weit dahinter zurückbleibe«. Der Kritiker und Maler Alexander Benois in »Russen über Rußland« nennt ihn einen unerträglichen Heuchler und langweiligen offiziellen Kirchenwandmaler. Der einzige Reiz Wasnetzows, eine gewisse Energie, eine gewisse Farbenmannigfaltigkeit, sei in den letzten Arbeiten Njesterows in eine sauersüßliche Sentimentalität und eine hoffnungslose Manieriertheit des Kolorits ausgeartet. Diese ganze Kirche sei nicht mehr als ein ungeheurer Kuchen, nur an Stelle der Mandeln und Rosinen fänden sich schwärmerisch aufblickende Heilige und hübsch manierlich kniende Märtyrer. Tatsächlich hat das Werk in vielen Kreisen ziemlichen Erfolg errungen.

Ein Fehler dieser Künstler mag das gewesen sein: Sie wollten nicht bloß schaffen, nein, es sollte »griechisch-orthodoxe« Kunst sein. Sie vergaßen, daß zur Zeit ihrer Vorbilder niemand daran dachte, etwas möglichst Russisches zu schaffen, sondern daß alle diese Werke zum Lobe der Schönheit entstanden, und gerade darum mit einer solcher Beredsamkeit von einer vergangenen Kulturperiode Rußlands zeugen. Wie ungerecht wäre es jedoch, wollte man das große Verdienst dieser Moskauer Bewegung nicht anerkennen. In einer Zeit, wo der tendenziöse Realismus der sechziger Jahre mit seinen Schlagworten »Wahrheit und soziales Interesse« in Anlehnung an Proudhon und Courbet ganz Rußland überschwemmte, war es Moskau, wo die Gegenbewegung erst schüchtern, dann immer stärker einsetzte. Der Nebenbuhler Petersburg spann dann den Faden weiter, der immer mehr kosmopolitisch, mehr revolutionär, vielleicht auch sonst künstlerisch schöpferischer, während die alte Krönungsstadt, das Zentrum altrussischer Kultur und Tradition immer mehr konservativ, mehr national bewußt war; die beiden großen Gegensätze im geistigen Leben Rußlands.

Augenblicklich sind in der Petersburger Akademie der Kunst drei große Gemälde Wasnetzows, die man gewissermaßen als Resultat seiner Lebensarbeit betrachten kann, ausgestellt: »Das Jüngste Gericht«, »Die Kreuzigung Christi« und »Die Fahrt zur Hölle«. Vom Standpunkt des russisch-orthodoxen Bekenntnisses erscheint das »Jüngste Gericht« direkt als historisches Dokument. Als besonders charakteristisch empfindet man auch bei diesem Bilde den außerordentlichen Einfluß des Byzantinismus auf den Künstler. Im Mittelpunkt sehen wir den Engel mit der Wage; zu seinen Füßen die zitternde menschliche Seele, links die Sünder, die von einer Riesenschlange bewacht werden, rechts eine Schar von Gerechten. Oben im Himmel sitzt Jesus Christus auf einem Thron, neben ihm rechts die Gottesmutter, und links der Prophet Johannes; hinter ihm die Apostel. Von der Höhe blicken Engel und himmlische Geister auf die Gruppe, und endlich ganz oben der hl. Geist in Gestalt einer Taube. Zu beiden Seiten der Mittelfigur,



WLADIMIR-KATHEDRALE IN KIEW GEMÄLDE VON WASNETZOW

Die Propheten beim Hauptaltar

des Engels mit der Wage, befinden sich der Dämon und der Erzengel Michael, der Hüter des Paradieses.

Beim zweiten Bild »Kreuzigung« ist Christus die Mittelperson. Er ist bereits ganz erschöpft, sein Kopf hängt kraftlos herab, alle seine Muskeln sind gespannt und das Blut fließt aus den Wunden. Aber das Gesicht des Heilandes drückt wenig Schmerz aus. Rechts am Fuße des Kreuzes sieht man, zu einer Gruppe vereint, die Mutter Gottes, den Apostel Johannes und Maria Magdalena. Wie alle religiösen Maler dort schildert Wasnetzow Maria als eine sehr gealterte Frau, gebrochen von Schmerz und Kummer. Gut gezeichnet ist Johannes, mit ausdrucksvollen Gesichtszügen. Maria Magdalena liegt schluchzend zu Füßen des Kreuzes. Ihr Haar ist aufgelöst, die Hände sind krampfhaft ineinandergepreßt, sie ist ganz Schmerz, ganz Kummer. Diese Gruppe voll Leben, Bewegung und Empfindung fesselt, wahrscheinlich gegen den Willen des Künstlers, am meisten die Aufmerksamkeit des Beschauers. Landschaft und Himmel haben ein eigenes Kolorit, und hoch über allem schwebt eine Schar von Engeln, entsetzt über den schrecklichen Anblick.

Das dritte Bild ist die »Fahrt zur Hölle«. Christus stößt das Tor der Hölle auf, stürzt den Tod, ein gefesseltes Skelett, in die Flammen hinab und tritt, umgeben von einer Schar von Gerechten und Erlösten, in die Hölle ein. Um ihn gruppieren sich Adam, Eva, David, Salomo, Jonas und andere Propheten, biblische Frauen. Oben in den lichten Wolken schweben Engel, und von der Erde steigt in einer Lichtflut das Kreuz zum Himmel auf. Die komplizierte Komposition dieses Bildes ist von Wasnetzow meisterhaft durchgeführt. Hier ist sehr viel Bewegung, die Zeichnung ist schön und originell, das Kolorit klar und kräftig, mit gut gewählten Tönen. Die Art der Behandlung zeigt das Bestreben, die altrussische hieratische Malerei zu modernisieren, und in gewissem Sinn hat sie in diesen Arbeiten auch einen neuen Ausdruck gefunden. In der Geschichte der russischen religiösen Kunst gebührt Wasnetzow jedenfalls ein besonderer Platz. Er hat eine Reihe tiefer und gewaltiger Werke von hoher Bedeutung, voll Talent und Originalität geschaffen, sowie er in der Sphäre der historischen und religiösen Malerei zu arbeiten begann. Er suchte auch mit Feinheit den Geist und die Eigenart der Anfänge des russischen Christentums zu erfassen, aber gerade diese letzte Wasnetzow-Ausstellung liefert doch den sprechenden Beweis dafür, daß eine völlig neue Richtung in der religiösen Malerei damit noch nicht inauguriert ist. Der Mann hierzu wäre vielleicht der gewesen, von dem nun zu sprechen sein wird, wohl der bedeutendste der modernen Russen: Wrubel.

In der jüngeren Gruppe, die eine Zeitlang unter dem Banner der Kunstzeitschrift »Mir Iskusstwa« vereinigt war und nun den »Verband der russischen Künstler« bildet, der russischen »Sezession« mit all ihren Vorzügen und Mängeln, wo die Eigenart jedes Künstlers das Wertvollste ist, aber das Schlagwort Individualismus doch nicht alle Zusammenhänge genügend charakterisiert, — ragt als der älteste und ihr erster Künstler Wrubel hervor, ein überreiches Talent, das auf allen Gebieten der Kunst mit Erfolg gearbeitet hat. Mehr als 25 Jahre sind es her, daß dieser Idealist und Phantast seine Künstlerlaufbahn hoffnungsvoll antrat. Er begann seine Tätigkeit als religiöser Maler noch vor dem Auftreten V. Wasnetzows, und zwar in Kiew, wo er die alte Kyrillskirche mit prachtvollen Altarbildern und Wandgemälden geschmückt hat. Als Anfänger hielt er sich damals noch an die byzantinische Formel. Seine Fresken sind wohl bloß »Nachempfindungen« im alten Stil, etwa wie es die Gedichte von Macpherson und Chatterton oder die Malerei von de Lays waren, aber als solche sind sie höchst talentvolle und ernst zu nehmende Umdichtungen, in denen der strenge und schwermütige Zug des Byzantinismus einen feinen und geistreichen Kommentator gefunden.

Als dann vor wenigen Jahren auf der Ausstellung des »Mir Iskusstwa«-Vereins seine sonderbaren und originellen, aber großzügigen Skizzen erschienen, die er, im Nachklang der genialen Kompositionen des russischen Präraffaeliten Iwanow († 1858), aber doch ganz selbständig, für die Wladimir-Metropolkirche verfertigt hatte, denen aber der kurzsichtige Leiter des Baues, Professor Prachow, die Nüchternheiten eines Sswedomskij und Kotarbinskij vorzog, da wollte man gar nicht glauben, daß sie Anfang der achtziger Jahre entstanden seien. Alle hatten das Gefühl einer gewissen Schuld vor dem genialen Künstler. Und sonderbar: die von hassenden Gegnern geleitete Menge verwandelte sich mit einem Schlage aus dem Feinde des radikalen Wrubel zu seinem begeisterten Vertreter. Jetzt gehört sein Name zu den populärsten in ganz Rußland; auswärts kennt man ihn noch kaum.

Wrubel ist ein geborener Wandmaler, ein großer Stilist, ein Meister der Technik und



WLADIMIR-KATHEDRALE IN KIEW — WANDGEMÄLDE

Einzug Jesu in Jerusalem am Palmsonntag

ein feiner Poet. Mit welcher Phantasie ist doch der furchtbare Dämon, der Teufel, gemalt, der auf Flügeln über den Schneegipfeln des Kaukasus schwebt! Aber trotz des Großartigen seiner Auffassung, des Wuchtigen seiner Zeichnung, der märchenhaften Pracht seiner Farben, ist er, lange nicht verstanden, nicht dazu gekommen, die Macht seines Genius unbeschränkt und im großen zum Ausdruck zu bringen. Sein Leben war ein steter Leidensgang. Gerade seine größte Leistung, die religiösen Skizzen, brachte ihm bitterste Enttäuschung; die sehnsüchtig erwarteten Wände entkamen ihm. Seine Einsamkeit brachte ihn sogar einmal geistig zur Katastrophe. Jetzt, völlig genesen, lächelt ihm vielleicht doch das Glück; denn mit seinen reifen Kräften wäre er wohl geeignet, an der Spitze seiner Genossen und der schönheits- und farbendurstigen Jugend die Kunst Rußlands weiterzuführen. Das Vorzeitige, das Unzeitgemäße seines Erscheinens zeigt deutlich, daß man es mit einem großen Talent zu tun hat.

Die übrigen jüngeren Künstler des »Verbandes« sind wenig oder gar nicht auf das religiöse Gebiet eingegangen. Auch der als Realist bekannteste unter ihnen, Maljawin, nicht, der Bauernsohn und Klosterknecht war, bevor er Maler wurde, und dem doch als früherem Mönch der Stoff nahe läge. Bei den »ganz Jungen« aber herrscht zurzeit das Traumhafte, Visionäre vor, — der denkbar größte Gegensatz zur russischen Gesellschaft, die jetzt am politischen Fieber krankt. Hat doch selbst ein Reformer, wie der alte Tolstoi, »gegen die moderne Kunst« geschrieben, wie er früher schon seine, mit Vorsicht zu genießende Meinung »über die Kunst« im allgemeinen ausgesprochen, — allerdings ohne die zurzeit in Rußland zwischen den Schaffenden und Betrachtenden bestehende Kluft zu überbrücken. Wie so vieles im Zarenreiche, harrt auch eine nationale und im besondern die religiöse Kunst ihrer Auferweckung. . . .

Dr. G. K. L. Huberti de' Dalberg

AUSSTELLUNG VON GOLDSCHMIEDEARBEITEN IN BRESLAU

Von JOS. MAR. COBÖKEN

Wenn infolge besonderer Verhältnisse, namentlich der wirtschaftlichen, der Osten Deutschlands in Bezug auf das Kunstleben hinter dem Westen und Süden zurücksteht, so darf doch der Nichteingeweihte daraus keineswegs schließen, daß es an Bestrebungen, eine Besserung herbeizuführen, fehle. Im Gegenteile, viele Männer von Ruf und Namen setzen ihre Autorität und ihr Können dafür ein, im Osten künstlerischer Betätigung und künstlerischem Verständnis Verbreitung zu schaffen. Nicht zuletzt gilt das für Schlesien, das im vorigen Herbst auf einem Teilgebiete der Heimatkunst ein Werk geschaffen hat, das in Deutschland seinesgleichen suchen dürfte.

Alle Kreise Schlesiens haben an ihrem Teile dazu beigetragen, eine Ausstellung der Goldschmiedekunst zu schaffen, die nahezu lückenlos den öffentlichen und Privatbesitz Schlesiens umfaßte. Es sind ausnahmslos Werke, die entweder schlesischer Provenienz oder aber Eigentum von Schlesiern sind. Wie weit das Interesse für die Ausstellung ging, mag u. a. der Umstand beweisen, daß dem vorbereitenden Komitee die Kirchenfürsten von Breslau, Posen, Gnesen, Olmütz und Prag, der Oberpräsident von Schlesien, die Regierungspräsidenten von Liegnitz und Oppeln, der Großdechant der Grafschaft Glatz und andere hohe Würdenträger angehörten.

Von besonderem Interesse ist sodann der Umstand, daß zum ersten Male der Breslauer Domschatz einer Ausstellung zur Verfügung gestellt worden ist. Ebenso haben fast sämtliche älteren katholischen und protestantischen Kirchen Schlesiens ihre Gold- und Silberschätze hergegeben. Um die Ausstellung von Arbeiten schlesischer Herkunft möglichst lückenlos zu gestalten, hat die Leitung auch auswärtige Museen zur Ausleihung ihres diesbezüglichen Besitzes zu veranlassen gewußt, so das Berliner Kunstgewerbemuseum, das Diözesanmuseum in Breslau, das Musée cinquantennaire in Brüssel, das Kunstgewerbemuseum in Düsseldorf, das Kaiser Friedrich-Museum in Görlitz, das herzogliche Museum in Gotha, das Landesgewerbemuseum in Oldenburg, das Kunstgewerbemuseum in Prag, das Kaiser Franz Josef-Museum in Troppau u. a.

Besondere Verdienste aber hat sich der Direktorialassistent Dr. Erwin Hintze vom Breslauer Kunstgewerbemuseum um die Ausstellung erworben, indem er die Goldschmiedearbeiten, soweit angängig, nach Herkunftsort und Meister klassifiziert hat. Seit dem Ausgange des Mittelalters tragen nämlich bekanntlich die Goldschmiedearbeiten das Beschauzeichen des Herstellungsortes oder der Innung, der ihr Verfertiger angehörte, sowie das Zeichen des letzteren selbst, zumeist in Form seiner Anfangsbuchstaben. Prof. Marc Rosenberg in Karlsruhe hat diese Zeichen, soweit sie ihm zugänglich waren, gesammelt und sie im Jahre 1890 veröffentlicht. Dieses Werk »Der Gold-



WLADIMIR-KATHEDRALE IN KIEW — WANDGEMÄLDE: KREUZIGUNG

Text S. 232



WLADIMIR-KATHEDRALE IN KIEW — MADONNA MIT KIND

schmiede Merkzeichen« enthält ca. 2000 derartige Stempel. Leider ist Schlesien dabei sehr zu kurz gekommen, und so ist es ein nicht zu unterschätzendes Verdienst des Herrn Dr. Hintze, daß er in jahrelanger systematischer Arbeit das bezügliche Aktenmaterial studiert und die Merkzeichen der ihm zugänglichen Arbeiten gesammelt hat. Dank diesen umfassenden und nahezu erschöpfenden Forschungen des jungen Gelehrten kann der Katalog allein 181 Breslauer Goldschmiede vom 16. Jahrhundert ab mit Angabe ihres Namens und der Zeit ihrer Tätigkeit als Verfertiger bestimmter Werke nennen; und gerade diese in kunsthistorischer Hinsicht so überaus wichtige Arbeit dürfte eines der erfreulichsten Ergebnisse der Veranstaltung bedeuten.

Die weit über tausend Gegenstände umfassende, mit drei Millionen Mark versicherte Ausstellung war in folgende Abteilungen gegliedert:

1. Gefäße, Geräte und Schmuck der vorgeschichtlichen Zeit Schlesiens [a) Bronzezeit, b) vorrömische Eisenzeit, römische und Völkerwanderungszeit, ca. 500 v. Chr. bis 500 n. Chr., c) Zeit des arabisch-nordischen Handels 10.—11. Jahrhundert n. Chr.].

2. Gefäße und Geräte aus geschichtlicher Zeit vor Einführung der Stempelung.

3. Geräte und Gefäße seit Einführung der Stempelung.

4. Schmuck und Waffen seit dem Mittelalter.

Die Aufstellung war eine chronologische. Innerhalb dieser Aufstellung waren die kirchlichen und die weltlichen, die schlesischen und die nichtschlesischen Arbeiten gesondert. Es würde dem Zwecke dieser Zeilen wenig entsprechen, hier einen Überblick über die ganze Ausstellung geben und die wichtigeren Stücke, deren Zahl überaus groß ist, im einzelnen anführen zu wollen. Es mögen statt dessen einige besonders hervorragende und bisher in weitesten Kreisen unbekannte Stücke eine um so eingehendere Würdigung erfahren.

Die Ausstellung umfaßte fast vier Jahrtausende. Die ältesten Stücke, drei Armspiralen, stammen aus dem Funde bei Weigwitz, Kreis Breslau, und dürften etwa aus dem 2. Jahrtausend v. Chr. herrühren. Erheblich jüngeren Datums, dafür aber um so ergiebiger, waren die Funde von Sackrau, Kreis Oels,[1]) die mehrere Dutzend sehr interessanter Gegenstände aus dem 3. Jahrhundert n. Chr. aufweisen. Das hervorragendste Stück der vorhistorischen Abteilung der Ausstellung aber war ein goldener Halsring, der »Ring von

[1]) Grempler, Der Fund von Sackrau.

Ransern«[2]) in der Literatur genannt. Er wurde Anfang der achtziger Jahre bei Ransern von einer Feldarbeiterin gefunden und dem Gutsinspektor übergeben, der ihn als einen Maschinenteil bezeichnete und auf ein Fensterbrett legte. Hier hat der massive (!) aus Feingold (!) geschmiedete Ring, dessen Metallwert nach dem heutigen Goldkurs über 1800 M. beträgt, wochenlang gelegen, bis man ihn aufmerksamer betrachtete, mit nach Breslau nahm und dort für 10 M. verkaufte. Der neue Besitzer hat ihn dann an das Breslauer Kunstgewerbemuseum weiter verkauft. Der im Durchschnitt kreisrunde Reif ist elliptisch gebogen und an den sich allmählich verjüngenden Enden mittels eines Einsteckschlosses verschließbar. Das Schloß besteht aus einer Rosette an dem einen und einem durchbohrten Zapfen am andern Ringende. Der Zapfen, in die Rosette gesteckt, kann mittels eines Riegels festgehalten werden. Die Außenfläche der Rosette ist durch breitgehämmerten Golddraht in acht blütenblattförmige Felder geteilt, die sich um einen rautenförmigen Mittelpunkt ordnen. Die so hergestellten Cloisons sind mit Karneolplättchen ausgefüllt. Zu beiden Seiten des Schlosses, also an die Rosetten und an den Zapfen angrenzend, ist je eine Golddrahtspirale von elf Windungen aufgelötet, die durch einen stärkeren gerieften Golddraht vorn und hinten begrenzt wird. Das kostbare Schmuckstück zeigt den sogenannten Merovingerstil, gehört also in die Zeit der Völkerwanderung (5. Jahrhundert n. Chr.).

Reichere Ausbeute lieferte sodann die zweite Abteilung, die, wie erwähnt, Gefäße und Geräte aus historischer Zeit vor Einführung der Stempelung enthielt. Das älteste Stück dieser Abteilung war ein romanisches in Weißmetall getriebenes Rauchfaß aus der katholischen Pfarrkirche in Trebnitz (Abb. S. 244). Der Fuß, sowie Ketten und Kettenhalter sind neueren Datums. Während der Unterteil getrieben ist, ist der Oberteil, der das himmlische Zion darstellt, teils getrieben, teils durchbrochen; ferner finden sich an dem Oberteile, abwechselnd mit Palmetten, die Sinnbilder der vier Evangelisten mit Namensinschriften. Der Unterteil trägt, den vier Evangelisten entsprechend, die vier Flüsse des Paradieses: »Fion, Jehon, Tigris, Efratas«, eine in der damaligen kirchlichen Kunst sehr beliebte Zusammenstellung. Die genannten Flüsse sind symbolisch dargestellt als antike Flußgötter, die Hörner auf dem Haupte tragen und auf



WLADIMIR-KATHEDRALE IN KIEW — SALVATOR

[2]) Grempler, Der Goldring von Ransern, Schlesiens Vorzeit, N. F. I, S. 59 ff.

ausströmenden Urnen sitzen. Über ihnen am Rande stehen die Inschriften: Missahel, Ananias, Azarias, Archangelus, die Namen der auf Rauchfässern häufigen drei Männer im feurigen Ofen und des Engels, der sie befreite.

Derselben Abteilung gehörte das Kopfreliquiar der heiligen Dorothea[1]) an, das Eigentum des Breslauer Kunstgewerbemuseums — ein sehr seltener Fall, da nur wenige nichtkirchliche Sammlungen im Besitze derartiger Reliquiare sind. Besonderes Interesse aber bot die Dorotheenherme durch ihre Krone, die mit ungarischem Drahtemail verziert ist. Das Reliquiar zählt zu den seltenen Gold- und Silberarbeiten, die außerhalb Ungarns in einem öffentlichen Institute eine gute Vorstellung von der merkwürdigen Drahtemailtechnik geben. Das Reliquiar hat eine Höhe von 44,5 cm und ist ganz aus getriebenem Silber gefertigt. Das Haupthaar, die Gewandteile, die Krone sowie der Sockel sind im Feuer vergoldet, während die Fleischteile in Silber gehalten sind, das im Laufe der Zeit eine schwärzliche Patina angenommen hat. Der Kopf selbst mißt in der Höhe 32 cm, hat also ungefähr 3/4 Lebensgröße. Die Schädeldecke ist durch eine Kristallinse ersetzt, hinter der ein Stück von dem Cranium und der Kinnlade der Heiligen sichtbar ist. Die Brust der Heiligen trägt eine runde ausgezackte Agraffe, in deren Mitte ein pyramidenförmig geschliffener, wasserheller Glasstein eingesetzt ist. Befestigt ist der Schmuck mit Draht, der durch Öffnungen in die Brust eingreift. Die Herme ruht auf einem der Form des unteren Büstenrandes sich anpassenden konischen Sockel, dessen Höhe 7,5 cm beträgt und der mit der Herme durch zwei Scharniere verbunden ist. Die Basis des Untersatzes bildet ein Oval von 34 : 17 cm Durchmesser. Der Sockel ist glatt gehalten. Eine Belebung erhält seine Vorderseite durch vier kreisrunde Fensterchen, hinter denen kleine Reliquienpartikelchen sichtbar sind. Als Schmuck, aber auch wohl um den Eindruck des nichtorganischen Zusammenhanges von Büste und Sockel zu mindern, läuft an der Grenze beider Teile eine reich verzierte Kette entlang. Diese ruht auf einem glatten Goldgürtel, der an seinem oberen Rande durch einen schmalen Zinnenkranz abgeschlossen ist. Es wechseln 14 zierliche Akanthusblattkrabben mit 14 verschieden geformten, abgedeckten Fassungen. Auf dem Haupte sitzt eine offene bewegliche Krone, »ein Muster heraldischer Zeichnung von edelster Form der Spätgotik«. Ihre Höhe beträgt 9 cm. Den Kronreif bildet ein Emailband, das zu beiden Seiten von starken parallel gekerbten

[1]) Dr. Erwin Hintze, Das Kopfreliquiar der hl. Dorothea, Schles. Vorzeit N. F. II, S. 59 ff. Eine prächtige farbige Abbildung findet sich in Schles. Vorzeit N. F. I.



DETAIL AUS DEM »JÜNGSTEN GERICHT«
S. 243



DETAIL AUS DEM »JÜNGSTEN GERICHT« VON WASNETZOW
S. 243



WLADIMIR-KATHEDRALE IN KIEW — WANDGEMÄLDE VON W. M. WASNETZOW

Das Jüngste Gericht



WEIHRAUCHFASS AUS TREBNITZ
Ausstellung von Goldschmiedearbeiten, Text S. 241

Drahtspiralen eingegrenzt wird. Aus dem oberen Rande des Reifens wachsen acht kleine und acht große, außerordentlich reich gotisierende Akanthusblätter heraus. Auf den 16 Ausgangspunkten der Akanthuszinken sind Cloisons aufgesetzt. Dr. Erwin Hintze nimmt auf Grund umfassender Studien (Schles. Vorzeit N. F. II, 68 f.) an, daß das Werk von einem deutschen, nach Ungarn ausgewanderten Künstler dort geschaffen ist. Es wird zum ersten Male erwähnt im Jahre 1495, während die Entstehungszeit um 1430 zu suchen sein dürfte. (Forts. folgt)

MICHELANGELO UND BACCIO UGOLINO

Der Durst, der stets uns quält, ist nicht zu stillen
Aus dieses, jenes Bächleins Murmelfluten,
Er kommt und wächst im trüben, ird'schen Willen.
Der Quell nur, der lebend'ge, löscht die Gluten.
Kann ich den ew'gen Lebensquell erreichen,
Dann werd' ich trinken, und der Durst wird weichen.

Lorenzo di Medici

Es wandelt durch die Straßen von Florenz —
Einsam ein Knabe. Ernst und streng das Antlitz,
Das Auge kühn, es weiß von Heldenmut
Und ew'ger Größe. Doch die Schwermut wohnt
Auf seiner Stirn und schweigsam träumt das Wort
Ihm auf den Lippen. Michelangelo!
So ruft man ihn und ahnt nicht, daß der Ruf
Aufgehen wird, gleich wie ein neuer Stern,
Den noch kein anderer je an Glanz erreicht.
Schon sprengt die Kraft in ihm das junge Herz
Mit dunkler Sehnsucht nach der Schönheit Licht
Und nach der Wahrheit, die vom Himmel strömt,
Und nach der ganzen Wirklichkeit der Welt.
Es quält ihn schon der unbehau'ne Stein,
In dem das große Bild des Lebens schlummert,
Und der Gedanke ringt um mächt'ge Form.
Schon hört er fern des Moses Machtgebot,
Er fühlt die tiefe Schwermut seiner »Nacht«,
Und sieht der »Schöpfung« göttliche Vision.
Das macht ihn einsam mitten im Gedräng'
Der Florentiner, die so lustig sind,
So schrankenlos und wein- und liebesfroh.
»O schaut den Träumer«, scherzt manch schönes Kind —
»Komm' doch und lebe!« Doch er achtet's nicht.
Und es zertritt sein Fuß die rote Rose,
Die vom Balkone vor ihm niederfällt.
Da plötzlich hört er fernher einen Sang,
Ein süßes Lied, wie es der Augenblick
Und die Begeisterung improvisieren.
Er kennt die Stimme. Ugolino ist's,
Lorenzo's Liebling und des Polizian.
Am Hause steht er einer schönen Dame
Und singt heraus, was eben jetzt sein Herz,
Das wonnetrunk'ne, seiner Liebe sagt.
O wie das wogt in süßer Melodie! —
Und schmelzend klagt und weich und bittend fleht —
Im dunklen Zauber einer Sommernacht!
Allabendlich singt Ugolino so.
Allabendlich kommt Michelangelo
Und lauscht dem Klang und trinkt in sich das Lied.
Ach, keine Stillung gibt's der Sehnsuchts Qual,
Die in ihm loht, doch ist's ein Labetrank,
Der dem Verschmachtenden die Seele kühlt,
Ein Hauch der Kunst, die gottgeboren ist,
Ein holder Traum, der überm Alltag steht
Und ihn umschmeichelt einen Augenblick,
Wie etwas, das uns zwar nicht selber gilt
Und doch von ird'scher Seligkeit erzählt,
Der seine Jugend schon voll Stolz entsagte.
Und als er schon der strengen Arbeit ganz
Die Riesenkraft der Seele hingegeben,
War's ihm noch oft, als ob er träumend ging
Im Abendlicht der schönen Arnostadt
Und hörte fern des Baccio Liebeslied
Von Lenz und Glück und traumessel'ger Jugend.

M. Herbert

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer; Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.

DÜSSELDORFER KUNSTBERICHTE

Die Winterausstellungen 1905—1906

Die Sommerstille im Düsseldorfer Kunstleben sprang mit dem Monat Oktober ins schärfste Gegenteil über. Und über das gewohnte Maß früherer Winter hinaus wetteiferten die bekannten Ausstellungsunternehmungen und neben ihnen die Kunsthandlungen[1]) in Darbietung neuer Erscheinungen, neuer Versuche, die Keime neuer Kunstrichtungen zu sein vermeinten, und neuer Beweise, wie das Verlassen, ja das Erweitern altherkömmlicher Bahnen nicht leicht ohne gröbliche und unbegreifliche Mißgriffe geschieht. Die letzteren zu alleinigem Maßstabe des Urteils zu nehmen, ist kaum minder verkehrt, als jegliches Niegesehene als Beweis der Minderwertigkeit des Alten gelten zu lassen. Ein gesundes und hoffentlich wirksames Gegengewicht gegen derartige Einseitigkeit bot einerseits die Gegenüberstellung von Fremdländischem, das da zeigte, wie auch draußen die Künstler in »heißer Zeit leben«, und die Veranstaltung von Kollektivausstellungen anstrebender, bewährter und verstorbener Künstler. Da mochte mancher, der sich in das Neue so »hineingesehen« zu haben glaubte, daß er für das Alte gar kein Auge mehr hätte, überrascht sich gestehen, die Alten hätten doch auch etwas »gekonnt«, und dieser und jener wenig beachtete oder halbvergessene sinnige und fleißige Mann habe nicht nur »für seine Zeit« — wie es oft mit überlegener Miene gesagt wird — Tüchtiges geleistet, sondern sei mit manchem Zuge weit vorausgeeilt. Dabei war es eine bemerkenswerte Erscheinung, daß gerade die jüngeren und jüngsten Künstler lange und mit prüfenden Blicken bei den Werken ihrer Vorgänger verweilten; nicht als ob sie gedacht hätten, »das war die unübersteigbare Höhe der Kunst«; es mochte immer ihnen der Vers vorschweben »und neues Leben blüht aus den Ruinen«, aber der Dichter meinte die Ruinen als ehrwürdige und hochzuschätzende Denkmäler ernsten und lebendigen Tuns und Strebens vergangener Zeiten und läßt das neue Leben aus ihnen hervorblühen. Solche Würdigung des Alten, wie es die Menschheit, seiner Zeit neu, aber immer dem Neueren Platz machend, in ihrem Fortschreiten begleitet hat, legt auch dem Kühnsten keine Fesseln an, aber sie schützt ihn, daß er das unverrückbare Gleichgewicht des wahrhaft und wesentlich Schönen nicht so leicht verliere. Anmaßung und Eigendünkel ist das gefährlichste, aber leichtwuchernde Unkraut im Herzen des Künstlers, künstlerische Bescheidenheit dagegen steht mit einem wohlgegründeten starken Selbstgefühle nicht im Widerspruch; es ist Bescheidenheit, wie man im Mittelalter das Wort verstand, Bescheid zu wissen in seinem Tun, dies Bescheidwissen aber nicht aus den Fingern zu saugen oder blindlings aus der Luft zu greifen. »Was man ist, das blieb man andern schuldig;« wer das Vergangene verloren sein läßt, wird das nie begreifen. Wie sehr bewußt und unbewußt unter den Künstlern das Gefühl herrscht, daß ein veränderter Boden für viele Kunstanschauungen erst im Werden, aber noch keineswegs gewonnen ist, scheint auch daraus hervorzugehen, daß gar vieles zur Ausstellung gebracht wird, was ein »Gemälde«, ein »Bild« genannt zu werden weder verdient noch beansprucht, und was der Künstler selbst gewiß nicht zum Schmuck seines Hauses oder eines öffentlichen Gebäudes wählen würde — mancher fände vielleicht in seinem Herzen noch ein Restchen nicht bloß menschlichen, sondern auch künstlerischen — falls ihm dieser Gegensatz gilt — Schamgefühles, das es ihm verböte. Das meiste war freilich nicht nur zu Besichtigung und Studium ausgestellt, sondern auch für den Verkauf bestimmt, und, soweit bekannt geworden, hat die Lebhaftigkeit des Angebotes, der Reichtum der Auswahl, die Neuheit so vieler Leistungen auch die Kauflust angeregt, und das vergoldete Zettelein »Verkauft« blinkte von allen Seiten. Aber auch für die kommende Sommerzeit sind noch blinkende Zettelein genug vorhanden und auch wohl Kauflustige, die sich durch reiche Darbietungen gerne anlocken oder, sind es Durchreisende, sich zu nicht geringerer Befriedigung in Düsseldorf, als in mancher anderen rheinischen Stadt, für ein paar Tage fesseln lassen.

Ein Bild von dem, was während der Wintermonate zur Ausstellung gebracht worden ist — die christliche Kunst im engeren Sinne trat fast völlig zurück —, kann ein vollständiges nicht sein und kann sich ebensowenig auf eine Nennung auch nur der besten Einzelleistungen ausdehnen. Am zurückhaltendsten war unter den drei vornehmlichsten Anstalten diesmal das Kunstgewerbe-Museum.

I. Das Kunstgewerbe-Museum

Das Museum hat durch einen Anbau eine erhebliche räumliche Erweiterung erfahren. Infolge davon werden in Zukunft nicht nur die bisher ausgestellten Gegenstände zweckmäßiger verteilt werden können, sondern es wird auch vieles von den kunstgewerblichen Schätzen des Zentralgewerbevereins für Rheinland und Westfalen und angrenzende Bezirke, was des Raummangels wegen auf den Speichern und in dunklen Schränken lagerte, nunmehr in wünschenswerter Weise den Besuchern fördernd und anregend vor Augen liegen. Mit dieser Umgestaltung verbundene bauliche Änderungen und die weitschichtigen Vorbereitungen der Neuaufstellung nahmen alle Kräfte so in Anspruch, daß eine Reihenfolge von Sonderausstellungen unterbleiben mußte. Eine solche brachte jedoch noch der Oktober unter der Bezeichnung: Künstlerische Buchausstattung alter und neuer Zeit, gleichzeitig gewerbliche Monatsausstellung für Buchbinderei und verwandte Lederarbeiten. Was die Bezeichnung versprach, hielt die Ausführung in überraschend umfassender Weise. Gleich beim Eintritt in den Lichthof fesselten den Blick die seltsam gemusterten, altertümlich scheinenden Stoffe, die als Vorhänge, Wandbekleidung, Möbeldecken verwendet waren. Der Fragende erfuhr, daß es Arbeiten in Batik-Technik seien. Erst bei der Vitrine der Fachklasse für Buchausstattung der Handwerker- und Kunstgewerbeschule Elberfeld sah man, wie diese Technik in sehr wirksamer Weise bei Bucheinbänden zur Anwendung kommen kann. Was aber ist Batik-Technik? Ihr Wesen besteht darin, daß ungefärbte Stoffe mit Wachspunkten, Wachslinien, Wachsmustern und Wachsflächen bedeckt werden und beim nachherigen Färben, das natürlich mit kalten Färbeflüssigkeiten geschehen muß, an den bedeckten Stellen keine Farbe annehmen können, wo nicht etwa zufällige oder auch beabsichtigte feine Brüche im Wachse der Farbe Durchlaß gewähren und eine zarte farbige Änderung des Stoffes bewirken. Wird nun nach dem Färben das Wachs durch Auswaschen mit Benzin oder sonstigen geeigneten Mitteln ganz oder teilweise entfernt, so erscheint an den ehemals bedeckten Stellen die mehr oder minder abgetönte oder neunuancierte Grundfarbe des Stoffes. Bleibt aber das gelbe oder auch gefärbte Wachs je nach der Absicht des Künstlers stellenweise reliefartig aufgetragen stehen, so gibt das im Aufblick wie im Durchblick überraschende und fremdartige Wirkungen innerhalb der Weichheit, die dem Ganzen eigentümlich ist. Indem das

[1]) Von diesen gab die Firma Herm. Michels Nachf. eine sehr bemerkenswerte Parallelausstellung von Reproduktionen nach Segantini und Thoma, die Schrobsdorff'sche Buch- und Kunsthandlung eine nicht minder interessante Zusammenstellung von japanischen Kunstleistungen (Farbige Blätter, Bücher, Schablonen, Papiere).

Wachs, aus einem feinen Röhrchen fließend, beim Auftragen schnell erkaltet, muß die Arbeit außerordentlich schnell und sicher gemacht werden; jedes Einhalten verursacht ein Wachshäuflein, jede Verlangsamung eine Verdickung der Linie, nachträgliche Korrekturen sind ausgeschlossen. So bekommt die Arbeit den untrüglichen Stempel echter Handarbeit, die, maschinell hergestellt, ihren ganzen Reiz verlieren würde; diesen letzteren begründen und erhöhen eben die Ungleichmäßigkeiten, welche teils aus der natürlichen Unsicherheit der menschlichen Hand bei dieser Arbeit, teils aus der Natur des fließenden Wachses und später der eindringenden Farbe, teils und ganz besonders aus dem Umstande sich ergeben, daß der Künstler — und künstlerischer Sinn ist dabei unentbehrlich — jeden etwaigen Fehler, jede Zufälligkeit, die von der augenblicklichen Absicht wegführt, sofort in das Muster aufnehmen und dieses entsprechend weiterführen muß; gerade diese Notwendigkeit schließt den Gebrauch toter Schablonen aus. Es ist die nämliche künstlerische Geistesgegenwart, wie der Chinese sie bei seinen kunstvollen Steinschneidearbeiten anwendete, wenn er kühn vertrauend seinen harten Quarz- oder Jadeblock ergrift und den Diamanten und die Schleifrädchen in Bewegung setzte, noch nicht recht wissend, was da werden sollte; denn erst die Farbschattierungen, die Adern, die Steinfehler zeigten ihm von Stunde zu Stunde den Weg und weckten die Einfälle, hier ein Vöglein, hier einen Pilz, hier ein Blatt anzubringen, alles so, als ob es seine ursprüngliche Absicht gewesen wäre. Es ist aber auch die Batikarbeit, das Batiken, asiatischen Ursprungs, und zwar ist Java die eigentliche Heimat dieser Kunst, und die Javaner üben sie seit Jahrhunderten aus, teils für den eigenen Gebrauch, teils zum Zwecke einträglichen Handels, welch letzterer freilich vorzugsweise geringfügige, zum Teil mit Stempeln hergestellte Massenwaare vertreibt. Lange bekannt, ist die Arbeit erst in neuester Zeit in den Kreis europäischer Kunsttätigkeit gezogen worden, und zwar namentlich durch das Ehepaar Fleischer-Wiemann. Was die Zukunft des Batiks in Europa sein wird, ist noch nicht zu sagen. Einstweilen sind die Preise der Arbeiten noch ziemlich hoch; werden sie von den Kaufkräftigen in der Folge im Verhältnis zum Gebrauchswerte als zu hoch angesehen, dann ist zu befürchten, daß das Batiken, falls es nicht wieder verschwindet, entweder eine bloße Liebhaberarbeit ohne allgemeines Interesse wird, oder daß sie, wie das namentlich bei der massenhaften blendenden sog. Kunstglas-Fabrikation — sähe man doch die contradictio in adjecto! — der Fall ist, durch die verräterische Billigkeit solcher Massenprodukte gekennzeichnet wird; es wäre schade um die individuell und geistig schaffende Batiktechnik, wie es schade ist um die Schaffung eines wahren Kunstglases, wie es früher zu schaffen eine Kunstübung war. Doch nun zur Buchausstattung! Gleich hinter den ersten Batikgehängen sah man sich in ehrwürdiger Umgebung: teils in Originalen, teils in Reproduktionen eine lehrreiche Zusammenstellung von Handschriften der Frühzeit und frühen Typendrucken, beide natürlich mit ihrem Buchschmuck, Initialen, Randstäben, Bildern in Handmalerei bezw. Holzschnitt und Kupfern, unter den Reproduktionen namentlich viele Blätter aus dem Breviarium Grimani.[1]) Spätere Typendrucke (seit dem Ende des 15. Jahrhunderts) führten dann in zeitlicher Aufeinanderfolge in die neue und neueste Zeit, für jegliche Zeit das Regelmäßige und das Seltsame, selbst Exzentrische zeigend. Und da mußte man sich sagen, daß eine gewisse bedenkliche Freude am tätlichen Widerspruch gegen alles Überkommene, alle natürliche und Schranken anerkennende Empfindung nicht nur ein gut Teil der Künstler, sondern, und vielleicht in ausgedehnterem Maße, die ausübenden Techniker wie die Lehrer und Erfinder beherrscht und leitet. Verräterische Fingerzeige hinsichtlich vieler angeblich origineller ›Jugend-Ideen‹ und ›neuer‹ Formen gaben dem Aufmerksamen die ausgestellten japanischen Werke. Erfreulicher zum großen Teile als die zeichnerische und bildliche Ausstattung des Buchtextes war das mehr Gewerbliche. Fesselnd wirkte geradezu die Zusammenstellung älterer und ›moderner‹ Vorsatzpapiere. Wie prächtig wirkte diese Zutat bei den meisten alten Büchern, und seit wie lange schon hat man kaum einigen Wert mehr auf sie gelegt! Die Ausstellung bewies eine kräftige Richtung, wieder zur alten Wertschätzung zurückzukehren; und sie zeigte sehr beachtenswerte Arbeiten, die recht brauchbar und jetztzeitlich anmuteten, wenn sie sich auch großenteils fast zu enge an ältere Muster oder an japanisches Kunstempfinden anschlossen. Ähnliches gilt von den Bucheinbänden. Auch diesen Teil der Ausstellung leitete eine Reihe alter und ältester Arbeiten, darunter eine Anzahl Gipsabgüsse berühmter Buchdeckel, auch die orientalischen Bucheinbände nicht außer acht lassend, trefflich ein. Hier durfte sich vieles von dem Neuen getrost neben dem Alten sehen lassen, mochte man Geschmack, Sorgfalt, Gediegenheit oder was sonst maßgebend ist, dem Urteil zugrunde legen. — Der Katalog, der ca. 300 Nummern, aber zahllose Einzelgegenstände umfaßt, hat, so klein er ist, dauernden Wert und gereicht, wie die Ausstellung selbst, den Anordnenden zur Ehre.

(Schluß folgt)

KUNSTVEREIN MÜNCHEN

Welche Bedeutung Leibl und seine Nachfolger für die deutsche Kunst hatten, bewiesen die Kollektivausstellungen von Hirth du Frênes und Theodor Alt. In der Gefolgschaft jenes Meisters schufen diese Künstler, welche ihre Anregung ebensogut wie Leibl der Münchener Ramberg-Schule verdankten, ihre besten Werke, nur mit dem Unterschiede, daß der Einsiedler von Aibling, der energischste und zielbewußteste Führer, sie alle übertraf. Wir kennen ja von früheren Jahren die Leistungen Alts zur Genüge, sie sprechen auch diesmal nichts Neues aus, nur sehen wir um so deutlicher bei den gegenwärtig grassierenden Unfertigkeiten und Unzulänglichkeiten in der Malerei, daß eine Umkehr zu einem gesunderen, intimen Naturstudium von nöten ist, wodurch nicht gesagt sein soll, daß dieses auf Leiblschem Wege stattfinden müsse. Als einen seltsamen, durchaus ungereiften, aber mit großen malerischen Problemen sich herumwälzenden Maler lernte man Leon Kojen kennen, der in seinen romantisch angehauchten Themen, zumal in der großen orientalischen Mordszene, viel will, aber infolge unzulänglichen Könnens es nicht auszudrücken vermag. Aus einer Mischung von Makartschem Farbenempfinden, südländischer Farbenorgien, wie sie etwa Anglada in seinen pastosen Arbeiten bevorzugt, und präraffaelitischer Sentimentalität und Viktor Müllerscher Romantik scheint die innerste Art dieses Malers

[1]) S. Jahrg. II, S. 84 f. — Auf einer Studienreise, auf der ich jüngst auch Venedig berührte, hatte ich den Vorzug, von dem in besonderem Verschluß gehaltenen Werke nicht bloß eine aufgelegte Seite sehen, sondern es ganz durchblättern zu dürfen. Bei aller Vortrefflichkeit der Erhaltung sieht man doch, wie glücklich der jahrhundertlange strenge Verschluß war, und mit wie viel Recht man auch heute noch sehr zurückhaltend ist. Ein zarter Staubhauch, der wohl aus feinsten abgeriebenen Farbenteilchen besteht (gewiß nicht eine unmittelbare Wirkung venezianischer Feuchtigkeit), bedeckt wie ein dünner Nebel alle Blätter, deren Wirkung nicht beeinträchtigend, aber doch beeinflussend. Gerne gedachte ich bei der Betrachtung auch der neuen Reproduktion des Kunstwerkes und der Vortrefflichkeit dieser Wiedergaben; nur schien es mir, als sei in diesen das Gold bei den Architekturen zu reichlich gebraucht. — In Florenz versäumte ich nicht einen erneuten Besuch der Riccardi-Kapelle mit den Malereien von Benozzo Gozzoli und fand das l. c. S. 88 Gesagte aufs neue für mich bestätigt.

zu bestehen. Weniger Eklektiker als unbewußter Anempfinder, muß er erst zeigen, wie weit in seinen späteren, reiferen Werken eine Eigenart zum Durchbruch kommen wird. Moritz Bauernfeind zeigte uns in seiner großen Kollektion von Gemälden, Zeichnungen und Entwürfen sein reiches Talent zur Kunst, das vor allem aber dem Märchen und dem Zauberhaften zuneigt; eine Eigenschaft, so echt deutsch, wie sie Moritz Schwind belebte, mit dem er in vielen Dingen Gemeinsames aufweist, mit dem Unterschiede, daß Bauernfeind die reizenden Motive Schwindscher Phantasie, die stillen, verschwiegenen Winkel einsamer Höfe, Waldkapellen, friedliche, sonnenbeschienene Innenräume in eine uns geläufigere, moderne Sprache übersetzt. Ganz entzückend war die Landschaft mit dem einladenden Gartenhaus. Auch als Märchendichter bringt der Künstler eine Fülle von neuen Gedanken und Formen in die alten Sagen, nur mischt er als moderner Mensch in die heitere Freude und harmlose Fröhlichkeit eine Dosis Spott und Hohn hinein. Deutlicher kommt dies noch in seinen weiteren Zeichnungen zum Ausdruck, wie »Volksmedizin«, »Die Verleumdung und ihre Saat,« »Alkohol«, und die vielen anderen »Anklagen« auf die Schwächen der Mitmenschen. Ein starker Pessimismus, verbunden mit einer Neigung zur Karikatur und zum Grotesken, prägt sich in all diesen sicher und brillant gezeichneten Blättern aus. Mir erscheint es als ein Zug unserer Zeit überhaupt, und nicht umsonst wird Goya so sehr geschätzt und nachgeahmt. Es fehlt nur noch die Selbstpersiflierung à la Heine, aber auch diese wird, wenigstens in der Malerei nicht ausbleiben. Man möchte glauben, Charles Palmié beabsichtige dieselbe bereits, denn seine in den bayerischen Landesfarben pointillistisch hingetüpfelten Malversuche nach Monetschen Rezepten sind wohl nicht vom ernst künstlerischen Standpunkte aus zu betrachten. Da stand doch Palmié in seinen früheren Werken, die zwar auch an Dekorationsarbeiten erinnerten, hoch über seinen jetzigen Schöpfungen. Vor allem war er gesunder und ehrlicher und wie alle echten Künstler in seinem Schaffen naiv.

Unter den größeren Serien Landschaften ragten als besonders erwähnenswert diejenige von Lynch von Town, L. Pelling-Hall und Hugo Kreyssing hervor. Gar zu monoton, ja stellenweise langweilig wirkten die Studien der Maler und Malerinnen der modernen Dachauer Schule, welche auf ihren Führer Hans von Hayek hinwiesen. Ob diese Arbeiten nun von Licht, Wolff, Reich, Noldt, Hoffmann etc. stammten, gleichviel, überall dasselbe Schema, dieselbe geistlose Naturstudienmalerei ohne Sinn und Zweck. Diese ganze Gefolgschaft bleibt in einer Sackgasse stecken, ebenso alle jene, welche schon früher ausgezogen waren, um draußen in der Natur die absolute Kunstwahrheit zu suchen und schließlich sich die Frage stellen mußten: »Was ist Wahrheit?« Wie einer zur Kunst gelangt, ob vor der Natur oder durch geistige Übertragung, ist auch völlig gleich, es gibt Künstler, die nur Bilder aus sich heraus finden, andere wieder, die sie nur in der Natur erkennen oder in die Natur hineintragen. Beide Arten können künstlerisch hoch sein, es kommt eben nur immer auf das »wie« an. Phantasie gehört freilich zu allem. Einen solch begabten Künstler kennen zu lernen, war in den letzten Wochen des Januar von hohem Genuß. Man kennt die Werke Albert Langs ja schon von früheren Ausstellungen her; immerhin überraschte er aufs neue durch die gediegene noble Art, die Natur in höherem Sinne mit persönlichem Geschmack zu übertragen. Seine ganze Veranlagung nach der mehr stilistischen Weise hat viel Gemeinsames mit dem verstorbenen Emil Lugo, von welchem ebenfalls einige hervorragende Arbeiten ausgestellt waren. Hans Thoma, Karl Haider und nicht in letzter Linie Böcklin mögen künstlerische Anregungen gegeben haben, aber trotzdem muß man vor der Kunst Langs Achtung empfinden, da sie viel Eigenart und Selbsterlebtes zum Ausdruck bringt. Am anziehendsten waren neben einigen Landschaften zwei allegorische weibliche Gestalten, die eine auf einem tiefschwarzen Grund, die andere auf dunkelblauem Himmel gestellt. Daß solcherlei schon in ähnlicher Weise gemacht worden, das hindert nicht, den Maler zu schätzen, denn schließlich hat ein jeder Künstler von irgend einem zeitgenössischen oder älteren Meister etwas angenommen. Die üble Gepflogenheit, einen jeden Maler zu einer Originalität sondergleichen hinzudrängen, hat dazu geführt, daß heute jede Leistung, die in künstlerischer Unzulänglichkeit entstanden, schon deswegen als wertvoll erachtet wird, wenn sie absonderlich ist. Selbst der kleinste Schritt in das »Nochnichtdagewesene« genügt, um denselben in maßlosester Weise zu überschätzen.

Zwei ideal veranlagte Maler nehmen das Interesse in Anspruch, schon allein durch die Verschiedenartigkeit, mit der beide ihre eigene, innerlich geschaute Welt verkörpern. Nach großen Zielen, ja den größten der Monumentalmalerei, welcher leider heute eigentlich die Pforten verschlossen sind, strebt Freiherr v. Khaynach in seinen malerischen, in umfangreichen Dimensionen gehaltenen Versuchen. Man muß hier ausdrücklich das Wort »Versuch« betonen und zugleich die gut gewollten Absichten, auf die es in der Kunst überhaupt wahrlich nicht in letzter Linie ankommt, anerkennen. Die Schöpfungen Puvis' de Chavannes, die herausgequälte, tastende Formensprache Marées und vielleicht auch die stilvollen Arbeiten Ludwig v. Hofmanns scheinen bei Khaynach ähnliche Klänge erweckt zu haben, die sich erst noch zu bestimmteren persönlichen Melodien verstärken müssen. Der andere Maler Hermann Frobenius reitet ins alte romantische Land und berauscht sich an einer glühenden Farbenpracht, die er in einsame Berglandschaften, verschneite Hochtäler mit Burgen und Schlössern ausgießt, in welchen junge Königskinder lustwandeln. Aus altdeutscher Farbenfreudigkeit, Böcklinscher Märchendichtung und Haiderschem strengem, herbem Naturempfinden hat Frobenius sich eine eigene Art zusammengesetzt, die noch zu einer größeren Selbständigkeit führen wird, zumal wenn der noch junge Künstler die Grenzen seiner Begabung nicht überschreitet und sich nicht an Dinge wagt, die er nicht beherrscht. Am glücklichsten ist er in den Landschaften, und hier wieder sind es die einfachen, schlichten Motive, welche zugleich poetische und künstlerische Empfindungen auslösen.

Zu Karl Haiders 60. Geburtstag ward den Kunstfreunden ein hoher Genuß durch die Darbietung der Werke aus allen Schaffensperioden dieses feinsinnigen Künstlers. Die vornehme, seelenvolle, der deutschen Gemütsart entsprechende Kunst Haiders offenbart sich hauptsächlich in den Landschaften, die er seiner engeren Heimat, dem bayerischen Vorgebirge, entnimmt. Er hat in seiner ganzen Weltanschauung ungemein viel verwandte Züge mit den altdeutschen Meistern, die sich nie genug tun konnten in der liebevollen Durchführung des Kleinen und Unscheinbarsten und doch nimmer den großen Zug, das harmonische Gesamtbild aus dem Auge verloren. Dazu tritt ein naives, kindliches Erfassen der Natur, das uns heute inmitten einer ganz anderen Malweise fremdartig und unwahr erscheinen könnte, wenn wir den ungerechten Maßstab der modernen Kunstanschauung anlegen würden. Aber schon die ganze Art des rein Zeichnerischen schließt die moderne Maltechnik direkt aus, denn die Vorzüge des einen heben die Qualitäten des anderen auf. Es ist also immer Kurzsichtigkeit oder Unverstand, vom zeichnenden Maler auch rein malerische Eigenschaften, wie von dem sogenannten malerisch empfindenden Künstler eine strenge, formale

Betonung der Linie und der Formen zu fordern. — Als ganz hervorragende Leistungen möchten hier nur die mächtige, fast dämonisch wirkende Gewitterlandschaft, eine friedvolle, in Innigkeit gemalte Abendstimmung, eine Frühlingsidylle, und das großzügige Motiv »Über allen Gipfeln ist Ruh« genannt sein. Als ein Beispiel der sicheren und zugleich stilvollen Zeichnungskunst Haiders darf aber die Darstellung des Jägers nicht vergessen werden, die vor einem Holbein nicht zurückzustehen braucht.

Franz Wolter

KARLSRUHER KUNSTBRIEF

Frühjahr 1906.

Seit mehreren Monaten tobt nun schon der Kampf um die geplante Internationale Kunstausstellung in Mannheim. Die Angriffe richten sich hauptsächlich gegen den Leiter Professor Dill (Karlsruhe), zu dem weite Kreise in der badischen Künstlerschaft wegen seiner Jurytätigkeit bei der Karlsruher Internationalen Ausstellung (1901) kein großes Vertrauen hegen. Dieses Mißtrauen hat auch bereits eine konkrete Form angenommen, indem beschlossen worden ist, im Juli dieses Jahres in Karlsruhe in den Räumen des alten markgräflichen Palais eine badische Kunstausstellung zu veranstalten.

Die Ausstellungen des Kunstvereins boten in diesem Frühjahr manches Wertvolle und Beachtenswerte. Da ist vor allen Dingen ein Schweizer zu nennen, dem man im Kunstverein zum erstenmale begegnete: Eduard Bille (Sierre). Eine gewisse Anlehnung in seinen Bildern an Segantini, besonders in »Fiat lux« ist nicht zu verkennen. Aber Bille ist doch wieder mehr Formalist. Er will mit seinen Werken auch dekorativ wirken, daher die breite Anlage und die manchmal freilich etwas schablonenmäßige, absolut eintönige Behandlung der Schneefläche. Grelle Kontraste bezw. innige Harmonie der einzelnen Farben sind zur Kennzeichnung der jeweiligen Tageszeit geschickt verwendet. Mit Bille wesensverwandt ist ein anderer Schweizer, A. Soldenhoff (Glarus). Von ihm war nur ein einziges kleines, aber sehr stimmungsvolles Bildchen ausgestellt, »Das Geleite«.

Es ist sehr erfreulich, daß in neuester Zeit wieder die Städtekollektionen mehr überhand nehmen. Denn wiewohl man auch mit dem Schlagwort »Heimatkunst« in den bildenden Künsten recht vorsichtig umgehen muß, so läßt es sich doch nicht leugnen, daß die ganze Umgebung (und nicht nur die landschaftliche) auf den Künstler großen Einfluß ausübt. Das wurde wieder einmal besonders klar bei zwei Kollektionen, die ein Hamburger und ein Stuttgarter Künstlerklub ausgestellt hatten. Bei den Hamburgern fast durchweg eine Bevorzugung des Seebildes, dazu eine verblüffende Eintönigkeit und Hilflosigkeit in Bezug auf Technik, bei den Stuttgartern dagegen eine echt schwäbische, sonnenhelle Gemütlichkeit, kein Genie, aber auch keine Farce. Typisch für diese Richtung erscheint mir ein kleines, auf den ersten Blick unbedeutend erscheinendes Bild von H. Drück, »Blick auf Teinach«. Weiters wäre hier noch zu nennen ein vielleicht nur zu sorgfältig ausgearbeitetes Werk von K. Herber, »Ophelia«. Das Gegenteil von sorgfältiger Ausführung muß man einem Straßburger Künstler H. Beecke zum Vorwurf machen. Solche »Kunstwerke«, wie sie Beecke schafft, hat jeder Dekorationsmaler auf seiner Palette. Originalität mangelt ihnen auch vollständig; in allen bemerkt man den verunglückten Versuch, Corinth zu kopieren. Martin Bauernfeind, der sich alljährlich im Kunstverein vorstellt, ist seiner alten Art treu geblieben. Seine Bilder sind fein ausgeführt, jedoch erringt er immer noch seine Triumphe dort, wo er als Karikaturenzeichner auftritt.

Karlsruhe Bernhard Irw

EIN GEDENKTAG AN REMBRANDT

Am 15. Juli wird die 300. Wiederkehr des Geburtstages Rembrandts, des größten Malers Hollands gefeiert. Die Werke dieses Künstlers stehen gegenwärtig in denkbar höchstem Ansehen und werden mit fabelhaften Preisen bezahlt; auch geschieht zu ihrer Popularisierung durch Reproduktionen jeder Art alles Mögliche. Wir wünschen nur, daß die Begeisterung anhält und nicht bald wieder verrauscht, wie so manche Mode auf dem Kunstgebiete desto rascher schwindet, je stärker sie auf die Spitze getrieben wird. Bei dem Namen Rembrandt denkt man meistens zunächst an seine unsterblichen Meisterwerke in der Porträtmalerei, so an die Gruppenbilder: »Anatomische Vorlesung des Doktor Tulp« vom Jahre 1632, die »Nachtwache« von 1642, die »Staalmeesters« von 1661, welch letztere seine späte Malweise kennzeichnen, oder an die vielen Einzelbildnisse, wie die zahlreichen Selbstporträts und jene seiner Frau Saskia. Doch hat sich Rembrandt mit den mannigfachsten Stoffen und ganz besonders auch mit Darstellungen aus der heiligen Schrift beschäftigt; so malte er alle Hauptmomente aus dem Neuen Testamente, vielfach öfters, und man könnte das ganze Neue Testament mit Rembrandtschen Bildern reichlichst illustrieren. Zu religiösen Stoffen griff der Künstler auch bei seinen herrlichen Radierungen; so schildert er den barmherzigen Samariter, die Rückkehr des verlornen Sohnes, die Auferweckung des Lazarus, Christus die Kranken heilend, die Austreibung der Verkäufer aus dem Tempel, die Kreuzabnahme, den Tod Mariens usw. in kostbaren Blättern. Gerade bei den Darstellungen aus der heiligen Schrift bot sich dem Künstler reichliche Gelegenheit, seine Hauptstärke als Maler, die malerische Behandlung des Lichtes in den Wirkungen des Helldunkels, in den Dienst der Idee zu stellen. Neben der originellen und innigen Auffassung des jeweiligen Themas trägt die meisterhafte Beherrschung der Lichtprobleme dazu bei, daß die religiösen Kompositionen Rembrandts trotz dem zum Teil sehr weitgehenden holländischen Realismus, der oft befremdend wirkt, eines idealen und erhabenen, ja oft erschütternden Zuges nicht entbehren.

ERGEBNIS DER KONKURRENZ FÜR ACHDORF

Der Wortlaut des Ausschreibens zur Erlangung von Skizzen für eine neue Pfarrkirche in Achdorf bei Landshut wurde Ende Februar an die Architekten, welche Mitglieder der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst sind, versendet. Endtermin war der 15. Mai. Am 18. Mai fand die Jurysitzung zur Beratung und Verbescheidung der Konkurrenz im Parterresaal des Münchener Kunstvereins statt.

Als Juroren fungierten die Architekten Baurat Hans Grässel, Hans Schurr, Professor Heinrich Freiherr von Schmidt, Oberbaurat Stempel; die Maler Immenkamp und Veiter; Bildhauer Hemmesdorfer; Dr Felix Mader; ferner als Vertreter des Kirchenbauvereins Achdorf Pfarrer Englmaier von Achdorf und Professor Dr. Huber von Freising und der Bürgermeister Alois Schmid von Achdorf. Den Vorsitz führte Prof. Fhr. v. Schmidt.

Von der Zuerkennung eines ersten Preises wurde einstimmig Umgang genommen und man beschloß, die Beträge von 600 M. und 400 M., die für den ersten und zweiten Preis vorgesehen waren, zuammenzulegen und aus der Summe von 1000 M. zwei zweite Preise mit je 500 M. zu bilden und zwar für Motto »Monogramm Mariä« und Motto »Altbayerisch«; dem Projekt »Ach-dorf« wurde der dritte Preis mit 300 M zuerkannt. Ferner wurden

drei Belobungen ausgesprochen für Motto »Trausnitz«, »Regina virginum« und »Landeshut«.

Nach Eröffnung der Couverts ergab sich folgendes Resultat:

II. Preis: »Monogramm Mariä«, Architekt Otho Orlando Kurz in München; — II. Preis: »Altbayrisch«, Ad Muesmann, und R. Steidle, Stadtbaupraktikanten in Rosenheim; III. Preis: »Ach-dorf«, Heinrich Hauberrisser, Architekt in Regensburg. — Belobungen: »Trausnitz«, Maler Joseph Huber-Feldkirch in München; — »Regina virginum«, Architekt Rudolf Sticht in München; — »Landeshut«, die Architekten Felix Graf von Courten und Otho Orlando Kurz.

Eine Anzahl von Abbildungen nach mehreren Projekten werden wir später veröffentlichen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Bildhauer Max Heilmaier hat das Modell für den Brunnen, der vor dem Rathaus in Deggendorf aufgestellt wird, Mitte Mai vollendet. Die Eröffnung des Denkmals wird am 1. Oktober stattfinden.

Preysing-Denkmal. Die Enthüllung des Monumentes, welches in Plattling dem Grafen Konrad von Preysing-Lichtenegg-Moos errichtet wird, soll am 8. September stattfinden. Schöpfer des Denkmals ist Professor Georg Busch.

Professor Gebhard Fugel. Der Künstler vollendete für die neue St. Josephs-Kirche in München zwei große Altargemälde, die kürzlich an ihrem Bestimmungsort angebracht wurden. Das eine Bild stellt die 14 Nothelfer dar, auf dem andern wird gezeigt, wie dem hl. Laurentius von Brindisi nach der Wandlung das Christkind erscheint. Wie wir im 12. Heft des vorigen Jahrganges mitteilten, malt der Künstler in umfangreichen Bildern auch den Kreuzweg für die genannte Kirche und sind bereits vier Stationen vollendet. Im Laufe dieses Jahres sollen noch fünf Stationen hinzukommen; die weiteren fünf werden im nächsten Jahre entstehen.

Dem Architekten Dr. Karl B. Holey in Wien wurde vom Verwaltungsrat des Öst. Ing.- und Arch.-Vereines einstimmig das große Reisestipendium der Ghega-Stiftung im Gesamtbetrage von 6000 Kronen zugesprochen.

Stuttgart. Das Württembergische Landesgewerbe-Museum in Stuttgart beabsichtigt für nächsten Herbst eine große Sonderausstellung, welche die Behandlung von Symmetrie und Gleichgewicht in Kunst und Kunstgewerbe nach allen Richtungen illustrieren soll. Zur Mitwirkung werden sämtliche Museen, Künstler und Kunstfreunde eingeladen. Alle Werke der Kunst und des Kunstgewerbes ohne Rücksicht auf Zeit und Ort der Entstehung sind willkommen, soferne sie eine ängstliche Einhaltung der axialen oder zentralen Symmetrie oder aber eine Außerachtlassung derselben veranschaulichen.

Düsseldorf. Die Kunsthalle nebst der Galerie begeht am 30. Juni ihr fünfzigjähriges Jubiläum. Über die Galerie werden wir in Bälde eine Besprechung bringen.

Köln. Zur Erinnerung an seine vierzigjährige Wirksamkeit in Köln hat Herr Domkapitular Prof Dr. Schnütgen seine weithin bekannte Antiquitätensammlung der Stadt Köln unter folgenden Bedingungen übertragen: Die Stadt Köln verpflichtet sich 1. im Zeitraum von drei Jahren auf ihre Kosten an ihr Kunstgewerbemuseum einen Anbau zu errichten, der meine Stiftung alsbald unter dem Titel »Sammlung Schnütgen« aufzunehmen hat in angemessener Aufstellung und mit Einschluß eines Büchersaales; 2. dafür einen Assistenten zu berufen, der, auf dem kirchlichen Kunstgebiete recht erfahren, katholisch, wenn qualifizierte Bewerber vorhanden, auch Priester, in erster Linie dieser Sammlung sich zu widmen hat, mit besonderem Entgegenkommen gegen den Klerus, die Theologiestudierenden und die Kirchenkünstler durch Förderung ihrer bezüglichen Studien. — Es ist mit Freude zu begrüßen, daß so wiederum eine bedeutende Sammlung von Kunstschätzen, unter denen die der rheinischen Plastik des Mittelalters angehörenden und reichlich vorhandenen Stücke besondere Erwähnung verdienen, der Öffentlichkeit und namentlich den Studierenden bequemer zugänglich gemacht wird. Die Vertreter der Stadt Köln haben denn auch kein Bedenken getragen, die Stiftung unter den gemachten Bedingungen mit lebhaftem Danke anzunehmen. Der zu errichtende Anbau an das Kunstgewerbemuseum wird nach einer Schätzung 150—200000 Mark kosten. Es verdient daher, wenn man das Gehalt für einen Verwalter hinzurechnet, der Entschluß der Kölner Stadtverordnetenversammlung reichliches Lob und für das Emporblühen des Kunstlebens in den Rheinlanden ist er, ebenso wie die Übernahme der Sammlung Wesendonk durch die Stadt Bonn (vgl. Heft 7, S. 172), ein erfreuliches Zeichen. A. H.

Über eine neue Technik für Monumentalmalerei, die wetterbeständig sein soll, berichtet die »Straßburger Post« in Nr. 457 vom 25. April. Ihr Erfinder ist der junge Straßburger Maler J. Chrismann, der für das Refektorium des Kapuzinerklosters zu Königshofen größere Malereien ausführte und nun seine Erfindung an einem als Füllung über dem Hauptportal einer Kirche bestimmten Gemälde erprobt. Die Farben sind eine Art Kaseïnfarben; sie werden auf einem dünnen mineralischen Mauergrund, dessen Zusammensetzung Geheimnis des Künstlers ist, aufgetragen.

Die Erweiterung der katholischen Pfarrkirche in Ammerschweier im Oberelsaß. Die ursprünglich romanische basilikale Anlage, die im Jahre 1527 durch die Verbreiterung der beiden Seitenschiffe vergrößert und ganz eingewölbt wurde, soll zur Zeit, da sich das Bedürfnis einer Erweiterung wieder fühlbar macht, abermals umgebaut werden. Der den Neubauten zugrunde gelegte und bei einem vom Kirchenrate im Einvernehmen mit der Gemeinde ausgeschriebenen Wettbewerb mit einem ersten Preis ausgezeichnete Entwurf des Regierungsbauführers Keith in Straßburg ordnet die Erweiterung derart an, daß das Schiff in der Längsachse im Anschluß an den Westturm nach Westen zu verlängert und der sehr mächtige Turm selbst im Innern der Kirche in die Längsrichtung des Mittelschiffs bis zur Gewölbehöhe desselben vollständig geöffnet wird. Durch Ausbildung des Anbaus als Hallenkirche und durch Erhöhung der seitlich des Turmes fortgeführten Seitenschiffe wirkt derselbe als Vierungsturm, beherrscht aber infolge seiner Größe noch immer die Baumasse. Auf diese Weise wurde zugleich den Anforderungen der Neuzeit und der Erhaltung des alten Baubestandes nach Möglichkeit entsprochen.

Paul Beckert wurde von Sr. Heiligkeit Papst Pius X. zum Kommandeur des St. Sylvester-Ordens ernannt. Im vierten Heft boten wir ein Mezzotinto nach dem Porträt des Heiligen Vaters, das Beckert gemalt hat, ferner enthält dieses Heft von demselben Künstler die Bildnisse des Kaisers, der Kaiserin und der Fürstin Radziwill.

BÜCHERSCHAU

Zwei Broschüren über Erhaltung und Wiederherstellung von Kunstdenkmalen. Georg G. Dehio, Denkmalschutz und Denkmalpflege im 19. Jahrhundert. Straßburg i. E. 1905. — Bodo Ebhardt, Über Verfall, Erhaltung und Wiederherstellung von Baudenkmalen. Berlin 1905.

Das allgemeine Interesse, das der geplante Wiederaufbau des Heidelberger Schlosses auch in Laienkreisen hervorgerufen hat, erklärt das Erscheinen der obengenannten beiden Schriftchen, von denen das erstere eine Kaiser-Geburtstagsrede an der Straßburger Kaiser Wilhelms-Universität darstellt. In geistvollster Weise wird von dem berühmten Verfasser der »kirchlichen Baukunst des Abendlandes« die Frage erörtert: »wie kann die Menschheit die geistigen Werte (zu denen auch der Begriff des ›Denkmals‹, das als »Kunst und Altertum« seiner historischen und ästhetischen Doppelnatur nach definiert wird, gehört), die sie hervorbringt, sich dauernd erhalten?« An der Hand der Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts wird nun an beweglichen wie an festen Kunstdenkmalen die verschiedene Methodik von Denkmalschutz und Denkmalpflege gezeigt, über die juristischen Bestimmungen kunstkonservatorischerArt, von denen als erste in Deutschland die Kunstgesetze im Großherzogtume Hessen, dem freilich bald Preußen folgen soll, 1902 in Kraft getreten sind, gesprochen und endlich auf die Fragen: ›Purismus« und ›Restauration‹ eingegangen; letztere aber, die illegitime Tochter des Historismus des 19. Jahrhunderts, neben der echten: der Denkmalpflege, ist nur aus der heteronomen Art der Baukunst des 19. Jahrhunderts und ihrer Meister zu erklären: diese anarchische Architektur war unfrei und willkürlich zugleich; sie kannte alle toten Sprachen, ohne eine lebendige zu haben. Ist erst eine moderne Baukunst gefunden, so wird schon die Restaurationssucht ihrer Vertreter aufhören.[1]) So gewinnt denn der Verfasser als Schlußresultat die Lehre, daß man, so lange es irgendwie geht, konservieren und erst in letzter Not sich fragen soll, ob man restaurieren darf; dazu bereite man beizeiten alles auf diese Möglichkeit des Zusammenbruchs vor, durch Messungen, Zeichnungen, Photographie und Abguß! (Das ist auch die Ansicht Cornelius Gurlitts in Art. I seines Büchleins ›Über Baukunst‹, Die Kunst, ed. R. Muther, Bd. XXVI.) — Von diesem gewiß doch sehr einleuchtenden Satze geht die zweite Schrift vom Architekten Bodo Ebhardt, dem Wiederhersteller der Hohkönigsburg, leider nicht aus: es wird a priori die häufige Notwendigkeit speziell von Burgenrestaurationen aus technischen Gründen, aber auch, »weil doch unzweifelhaft Wiederherstellungspläne zahlreiche Freunde finden, wenn nicht von außen (!) Zweifel in die Gemüter getragen wird‹, angenommen. Sonst aber bietet das Heftchen, das sich in die Kapitel: Für und gegen Wiederherstellungen; Die Erhaltung von Burgruinen, 1. Grundsätze, 2. Erläuterungen; Beispiele von Burgenwiederherstellungen; Ländliche Denkmalspflege einteilt, eine Reihe recht ansprechender praktischer Fingerzeige aus der großen Erfahrung des Verfassers, von denen ich noch als einen der vorzüglichsten die schweizerisch-amtliche Kennzeichnung restaurierter Bauteile (speziell an der Burg Chillon am Genfersee) anführen möchte: 1. R. 1904 (Renovatum 1904). Indique toute restauration exécutée en 1904, qui n'est pas sûrement, ou ne peut être pour raisons diverses, une reproduction exacte, en Facsimile, de l'état ancien, qui ne peut donc pas être envisagée comme un document sûr; 2. F. S. 1904. (F. 1904.) = Facsimile 1904. Signifie une reproduction en Facsimile exécutée en 1904, donc un document aussi sûr et authentique que possible de l'état ancien; 3. 1904. Le millésime seul, sans lettres, indique une adjonction absolument moderne, exécutée par un besoin ou par un goût moderne quelconque, — exécutée dans un style ancien quelconque ou un style moderne. — HOE

[1]) Verfasser verschwört freilich das Restaurieren bedingungslos nicht; als Musterbeispiel zur archäologischen Illustration nimmt er es aus.

Die Sixtinische Kapelle. Herausgegeben von Ernst Steinmann.

Erster Band: Bau und Schmuck der Kapelle unter Sixtus IV. — Vierunddreißig Tafeln nach architektonischen Entwürfen von G. B. Giovenale und photographischen Aufnahmen von Domenico Anderson. Format der Tafeln = 61 : 46 cm. Ein starker Band Text (710 Seiten) mit 260 Abbildungen zur Ergänzung und Erläuterung der Tafeln.

Zweiter Band: Michelangelo. — Siebzig Tafeln in einer Mappe, hergestellt nach Aquarellen und Stichen, sowie nach Originalaufnahmen von D. Anderson. Ein Band Text (812 Seiten) mit 346 Abbildungen, darunter 85 nach Zeichnungen Michelangelos zu den Sixtinischen Fresken. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann. Preis M. 250.—.

Der erste Band dieser ausgezeichneten Publikation erschien 1901, der zweite noch prächtigere wurde im vorigen Jahre beendigt. Die Kunst und die Wissenschaft dürfen sich gleich glücklich schätzen über der ebenso glänzend und reichlich ausgestatteten wie wissenschaftlich hochstehenden Leistung deutschen Fleißes und Könnens. Im ersten Bande zieht die großartige Wirksamkeit des Papstes Sixtus IV. für die Künste am Leser vorüber, man wird mit den Architekten, Bildhauern und Malern Sixtus IV. vertraut und wird vor allem in die weltberühmte, nach ihm benannte Kapelle im Vatikan eingeführt, deren Wände die ersten Meister jener Zeit mit Gemälden schmückten. Es ist das erstemal, daß diese Kapelle im Zusammenhang behandelt wurde, wobei sich manche neue Resultate ergaben, vieles richtig gestellt, anderes aufgeklärt wurde. Ganz neu ist Abschnitt III mit der Baugeschichte der Kapelle und Abschnitt IX über die Kapelle als Kultusstätte. Gerne folgt man den Ausführungen über die Meister der Cantoria und der Cancellata und den Darlegungen über die Beziehungen des Gemäldes ›Reinigungsopfer des Aussätzigen« von Botticelli zu der theologischen Gelehrsamkeit des Papstes Sixtus IV. Die stilkritischen Erörterungen zu dem Gemäldezyklus an den Wänden, über dessen Deutung immer Meinungsverschiedenheiten bleiben, gehen bis ins einzelste dem Anteil der betreffenden Meister und ihrer Schüler nach. Ein Anhang beschäftigt sich mit den Biographen Sixtus IV.; ein zweiter Anhang stellt dessen Porträtdarstellungen und Medaillen zusammen. Ein dritter Anhang ist von Dr. Heinrich Pogatscher verfaßt und enthält die Dokumente zur Baugeschichte, zu den Fresken und zur inneren Einrichtung der Kapelle und zum Kultus in ihr. — Gewiß sind die im ersten Band unsers Werkes vorgeführten Malereien Dokumente einer hochentwickelten Kunst, allein nicht sie sind es, welche die Kapelle Sixtus IV. zu einem Wanderziel aller Gebildeten machten, sondern die Schöpfungen Michelangelos. Die Wandbilder wurden Anfang 1483 vollendet, im Frühjahre 1508 begann Michelangelo seine Arbeit, die er im Herbst 1512 nach angestrengtester Tätigkeit vollendete. Welch ein Wandel und Fortschritt in der Kunstanschauung und im künstlerischen Ausdrucksvermögen! Der ganze zweite Band der Steinmannschen Publikation gehört dem Wunderwerk Michelangelos und vermittelt dasselbe der Welt in Bild und Wort mit der denkbar größten Gründlichkeit und Anschaulichkeit. Zwei große Päpste, Julius II. und Paul III., haben dem gewaltigsten Meister das Arbeits-

feld gewiesen, auf dem er Unerreichtes und Unübertreffliches schuf. Bei der Abwandlung der Bewegungen der »Ignudi« leitete den Meister nur das Formproblem, das in seinen mannigfaltigen Lösungen tatsächlich viel ungezwungener durchgeführt ist, als man gemeinhin annimmt; jeder Künstler kann das Gesagte leicht nachprüfen. Brächten diese herrlichen Jünglinge alle gleich deutlich wie die vier der ersten Zone (über Joel und Delphica) die Funktion des Tragens der Girlanden und des Haltens der Medaillons zur Anschauung, so wäre selbst ein Meister wie Michelangelo in Gefahr gekommen, monoton zu werden; daß aber dem Meister nichts unerträglicher war als Monotonie, ersieht man nirgends deutlicher als an seinem Entwurf der Deckenmalerei. Bei höchster Freiheit im einzelnen ist der ganze Entwurf von einer wunderbaren Ordnung getragen, und auch die bewegtesten der »Ignudi« sind von strenger Gesetzmäßigkeit gebunden, die jeden an seinen Platz bannt, wo er seine dekorative Aufgabe zu erfüllen hat. Diese »Atlanten«-Figuren gehören zum dekorativen Rahmen für das eigentliche Thema, die Bilder der Schöpfung und der ersten Geschichte der Menschheit bis Noe, anschließend die Propheten und Sibyllen und die Vorahnen Christi. In den genannten Bilderreihen ist alles vom Größten bis zum Kleinsten sachlich und künstlerisch wunderbar durchdacht und wunderbar schöpferisch gegeben. Es war aber nicht so leicht, die Gedanken Michelangelos in allen Einzelzügen nachzudenken und der Welt klarzulegen. Den diesbezüglichen Darlegungen Steinmanns folgt man mit aufrichtiger Befriedigung, so z. B. wenn er sich darüber verbreitet, warum Michelangelo Jonas als Vorbild der Auferstehung Christi über dem Hochaltar und zwischen der Hinrichtung Amans und der ehernen Schlange anbrachte. Hier, an der Altarwand, malte M. zwei Lünettenbilder, darunter das Opfer Abrahams, die nachmals dem Jüngsten Gericht zum Opfer fielen. Bezüglich der Erklärungen Steinmanns über die Bilder auf den Bronzeschildern zwischen den Paaren der Ignudi, weisen wir auf eine Darlegung Martin Spahns in der Beil. z. Allg. Ztg. vom 21. März 1906 hin. Die Reihe rechts vom Eingang schildert den Untergang des götzendienerischen Geschlechts Achabs, und im vordersten Medaillon nächst dem Altare die Himmelfahrt des Elias. Die linke Reihe enthält die Ermordung Abners, den Tod des Urias, Nathan, Tod Absaloms; das vorderste Bild, das Steinmann als Opfer Abrahams erklärt, wird von Spahn richtig als Opfer Davids gedeutet, gemäß der Schilderung im zweiten Buch der Könige, Kap. 24, 17—25. Prächtig sind die Abschnitte über die Propheten und Sibyllen und über die Vorfahren Christi; überaus anregend ist das über das Jüngste Gericht Gesagte, vor allem die Darlegungen über den Einfluß Dantes auf die Auffassung Michelangelos. — Das Studium dieses Werkes gehört zu den erhabensten Genüssen, die sich ein Kunstfreund zu verschaffen vermag. Ganz richtig betont Steinmann (Bd. II, S. 426), daß die Erforschung des geistigen Gehaltes der Werke Michelangelos für das Verständnis seiner Kunst absolut notwendig ist. Eine kostbare Beigabe bildet Anhang I, die Zeichnungen Michelangelos zu den Sixtinafresken. Staudhamer

Böcklins Kunst und die Religion. Von Johannes Manskopf. 8°. Mit 24 Bildertafeln. Brosch. 2 M. Geb. 3 M. (München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.).

»Von der Kunst Böcklins in ihrer Beziehung zur Religion soll die Rede sein, nicht von seiner persönlichen Stellung zu den höchsten Fragen der Menschheit.«

»Wenn wir in unserer Seele seine Bilder wieder lebendig werden lassen, und uns klar zu machen suchen, worin denn ihre tiefsten Wirkungen beruhen, so dürfen und müssen wir sagen, es ist der Ton eines religiösen Empfindens, das in den Tiefen unserer Seele Widerhall findet.« Dies darzulegen, ist die Absicht des Verfassers. Die »Religion«, von welcher er spricht, »ist das die Seele erfüllende ehrfurchtsvoll sehnsüchtige von Schauer und Erhebung gemischte Gefühl des großen Weltgeheimnisses, in das wir hineingestellt sind«, dessen Betrachtung und Ergründung Unzufriedenheit mit allem Irdischen und Sehnsucht nach Ewigem, Unvergänglichem in uns wachruft: Diese Religion ist eine Religion der Erlösung. Um aber »das Tiefste auszusprechen, was die Menschenseele bewegt, was eigentlich nicht in Worte zu fassen ist«, dazu bedarf es der Symbole, und die »Kunst weniger Meister ist so durch und durch symbolisch wie die Böcklins«. Eben diese Symbolik der Kunst Böcklins ist es, die in unserer Seele den Widerhall eines religiösen Empfindens, die »Religion der Erlösung« hervorruft. So spricht sich das Verlangen nach Erlösung aus in den Darstellungen der Freude. (Ideale Frühlingslandschaft, des Frühlings Erwachen, Sommertag, Gefilde der Seligen u. a.), insofern ihre Betrachtung »dem Wonnegefühl eine wehmutsvolle Sehnsucht nach einer auf Erden unerreichbaren, nur in einer geträumten Welt vorhandenen Dauer und Vollkommenheit eines solchen Daseins« beimischt. Das Gefühl der Vergänglichkeit alles Irdischen, Schwermut beschleicht uns, und sie tritt uns entgegen in den Zügen der »Melancholie«, in dem Sinnen des Greises, der seinen Blick in die Ferne schweifen läßt und »wehmütig dem zärtlichen Zitherklang und den jubelnden Kinderstimmen lauscht«, in den »Herbstgedanken«, in der »Ruine am Meer«, die von vergangener Herrlichkeit zeugt, in der Frauengestalt der »Villa am Meer«, die »nach ferner, nie geschauter Küste blickt, die Wog' um Woge ihr zu Füßen rollt, ihrer Zukunft Bild.« Das Verlangen nach Erlösung wird gesteigert durch Darstellungen, welche »das Gefühl der Abhängigkeit von den dunklen Naturmächten und die Sehnsucht nach Befreiung aus ihren Banden aussprechen, so »Die Drachenschlucht«, »Die Pest«, »Der gefesselte Prometheus« und besonders »Triton und Nereide«, auf welchem Bilde der Triton seine großen Augen in dumpfer, unbewußter Sehnsucht ins Weite hinausschweifen läßt, gleichwie der von Kalypso gefesselte Odysseus Befreiung suchend aus den Banden der menschlichen Triebe, in denen die verführerische Schöne ihn gefangen hält. Die Erlösung wird uns vor Augen geführt in den gewaltigen gemalten Gedichten über das Thema »Tod«. Sie rufen die heftigste Sehnsucht nach einem unvergänglichen Jenseits wach, mag der Tod als Feind (der Tod als Reiter, als Triumphator, mit der Fiedel) oder als Freund und Erlöser (die Toteninsel, Vita somnium breve) auftreten. »Auch das Gefühl schließlich, das der Seele am stärksten den Schrei nach Erlösung auspreßt, das böse Gewissen, hat Böcklin das Thema zu einigen seiner schönsten Bilder gegeben« (der Mörder und die Furien, der büßende Eremit, die büßende Magdalena). Die antik-religiösen Bilder endlich (Heiliger Hain, Zug zum Bacchustempel) sind ebenfalls geeignet, uns in religiöse Stimmung zu versetzen, ebenso die Darstellungen von Nymphen, Faunen und dergl., da sie uns an Wesen erinnern, welche in einer anderen Welt als wir leben. Bis hierhin sind wir den Ausführungen des Verfassers, in denen die Weltanschauung Böcklins sich widerspiegelt, gerne gefolgt. Übrigens zwingt uns nichts, vor den Landschaften Böcklins auf die Deutungen Manskopfs zu verfallen; mancher Beschauer mag ja solches heraus- oder hineinlesen. Speziell sei noch bemerkt, daß man durch Darstellungen der Freude nicht immer und notwendig an die Vergänglichkeit des Irdischen erinnert werden muß. Es würde dies zuletzt zu einem verderblichen Pessimismus oder zur Melancholie führen. Wegen seiner Reflexionen über Religion rechten wir mit dem Verfasser nicht, da es selbstverständlich ist, daß sie uns

nicht genügen können. Im zweiten Teile seines Buches tritt der Verfasser in ein schwieriges Gebiet ein, »in das Heilige selbst«, indem er »die religiösen Bilder im engeren Sinne nach ihrer Eigenart würdigen und Böcklin als einen der Bahnbrecher für eine neue religiöse Kunst aufweisen möchte.« Das Verlangen nach einer Erneuerung, aber einer guten, würdigen Erneuerung der religiösen Kunst ist in unserer Zeit sehr groß, so daß man gespannt ist, ob es dem Autor gelingen wird, eine solche in der Kunst Böcklins zu finden. Dem Verfasser muß zugestanden werden, daß er sich ehrlich und ernstlich bemüht, in den hierhin gehörigen Bildern Böcklins nichts zu übergehen, was mit unserem Empfinden für die dargestellten Gegenstände nicht in Einklang steht; aber dennoch können wir nicht immer seinen Ansichten beipflichten. Dem pantheistisch angehauchten Meister mangelte der Christenglaube und so fand er auch nicht den rechten, geschweige denn einen bahnbrechenden Ausdruck für die heiligen Personen, obgleich er mit anerkennenswertem künstlerischem Ernst auch an die Themen christlich religiösen Inhalts heranging. So können wir uns beim besten Willen nicht mit der Christusfigur des Triptychons »Lux in tenebris lucet« befreunden. Auch an dem Triptychon »Marienlegende« wäre noch vieles auszusetzen. Bemerkt sei nur, daß die Darstellung auf dem rechten Flügel uns als »Totenklage« nicht anspricht. Die »schwächliche Maria« macht den Eindruck, als ob sie, verlegen abseits gehend, Reue empfinde über ein durch ihre Schuld der verzweifelnden Magdalena zugestoßenes Leid. Das realistisch gezeichnete Festkleben des Gewandes an dem Körper des »Christus in Gethsemane« will uns wenig gefallen; hier ist allerdings zu beachten, daß wir nur eine Vorstudie vor uns haben. Noch mehr widerspricht unserem Empfinden die allzu dramatische Geste der »Magdalena an der Leiche Christi«, welch letztere mit den halbgeöffneten Augen und Mund uns Entsetzen einflößt. Bezüglich der »Pietà« (Berlin) meint der Verfasser, daß die Ausstellung, das Antlitz des Toten sei kein »Heilandsantlitz«, sich bei der Beurteilung des Ganzen nicht zu sehr in den Vordergrund wagen dürfe. Wir sind anderer Ansicht und fühlen unseren Eindruck durch eben dieses Antlitz sehr gestört. Was die »Kreuzabnahme« betrifft, so bedarf es keiner Erklärungen. Der Verfasser selbst empfindet die technischen und ästhetischen Mängel des Bildes, und was er zu seinen Gunsten anführt, kann uns die Art der Darstellung nicht annehmbar machen. Das über die »Pietà« in Frankfurt, die »Büßende Magdalena«, den »Geigenden Eremit« und den »Einsiedler in der Steinwüste« Gesagte möchten wir gelten lassen. Dagegen die Darstellung »Gottvaters mit Adam« sagt uns nicht so sehr zu. Die Art, wie Böcklin »Die Predigt des hl. Antonius vor den Fischen« zu einer »harmlosen lustigen Satire auf die Heuchelei« benützt, erscheint uns dem Gegenstande nicht recht angemessen. Ist es nun dem Verfasser im ersten Teile seiner Arbeit durch seine Darlegungen gelungen, verwandte Saiten in uns erklingen zu lassen, so können wir für den zweiten Teil dieses Zugeständnis nicht in gleichem Maße machen, und damit entscheidet sich für uns die Frage, ob Böcklin mit voller Berechtigung »als einer der Bahnbrecher für eine neue religiöse Kunst« gelten kann. Wir fürchten, daß es den Meister überschätzen heißt, zu wünschen, »daß eine künftige Kulturgeschichte des neuen Jahrhunderts eines ihrer ersten Kapitel überschreiben könne: Böcklin als Erzieher« Doch sei das Werkchen nicht zum wenigsten wegen seiner reichlichen und vornehmen Illustration der Beachtung empfohlen. Andreas Huppertz

Der Dom zu Köln, dargestellt von Frz. Theod. Helmken. Fünfte erg. Aufl. Köln, Verl. von Boisserée.

In dem Büchlein von Helmken besitzen wir einen in seiner Art musterhaften Führer durch Deutschlands schönsten Dom, einen Führer, der es versteht, wissenschaftliche Gründlichkeit mit Übersichtlichkeit und populärer Darstellungsweise zu verbinden. Zuerst wird uns die so ganz eigenartige Baugeschichte des Domes vor Augen geführt, hierauf das Äußere und das Innere mit all seinen Kunstschätzen und Merkwürdigkeiten. Wer mit echt deutscher Gründlichkeit sich auf seine heurige Urlaubsreise an den Rhein rüsten will, der greife zu der billigen, gut illustrierten Broschüre von Helmken, dann wird er seinerzeit nicht bloß als ein Staunender, sondern auch als ein im höheren Sinne Genießender durch die Wunderwelt des »ewigen Domes« wandeln. D.

Der Heiligenschein in der italienischen Malerei seit Giotto. Von Henri Mendelsohn. Bruno Cassirer, Berlin 1903.

Die Behandlung unscheinbarer Nebendinge entspringt in der Kunstentwicklung keineswegs dem Zufall und äußerer Willkür, sondern ist ebenso die Frucht des unaufhörlich, wenn auch den Lebenden kaum merklich wechselnden Zeitgeschmacks, wie die einschneidenderen Abweichungen von der Tradition. Jede Abweichung von letzterer geht aus dem Wandel der künstlerischen Anschauung hervor. Recht auffällig tritt diese Tatsache in der Entwicklung der Formen des Nimbus zutage. Obige knappe Studie (23 S. mit Illustr.) behandelt nicht den Heiligenschein in der gesamten christlichen Kunst, sondern beschränkt sich auf dessen Geschichte in der italienischen Kunst seit Giotto.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Zeitschrift für christliche Kunst. — Heft 3. — Die neue St. Bonifatiuskirche in Berlin. — Ein Reliefbild der Kaiserin Agnes im St. Ulrichsmuseum in Regensburg. — Die St. Andreaskirche zu Düsseldorf, ihre Stuckdekoration und ihre Stellung zu den übrigen rheinischen Jesuitenkirchen.

Die Kunst. — Heft 12. — Die IX. internationale Kunstausstellung in München. — Die Großstadt, das Naturgefühl und die Landschaftskunst (Schluß). — XXI. Jahrg., Heft 1. — Die Lenbachausstellung in München. — Deutsche Kunst in Amerika. — Die Plastik auf der Münchener internationalen Kunstausstellung 1905. — — Heft 2. — Die Schwarz-Weißkunst auf der Berliner und Münchener Ausstellung. — Die künstlerische Wiedergeburt des Menschen aus der Landschaft. — — Heft 3. — Bildnisse von Künstlermüttern. — Anselm Feuerbach und Karlsruhe. — Max Slevogt. — — Heft 4. — Fünfundsiebzig Jahre belgischer Malerei. — Das Recht am eigenen Bild. — — Heft 5. — Münchener künstlerische Festkarten. — Die graphischen Künste, zur Geschichte ihrer Entwicklung. — Hundert Jahre Schweizer Kunst. — Hugo von Habermann. — Der Kampf gegen den Bildinhalt. — — Heft 6. — Moderne amerikanische Maler. — Die Deutsche Jahrhundertausstellung (I). — — Heft 7. — Die Deutsche Jahrhundertausstellung (II). Die Intern. Frühjahrsausstellung in Bremen. — — Heft 8. — Die Deutsche Jahrhundertausstellung (Schluß). — Die Frühjahrausstellung der Münchener Sezession. Die Meisterfarben der Renaissance.

Der Kunstfreund. — Nr. 4. — Dürer-Studien. — Ein alter Gewölbeschlußstein aus dem Stifte Wilten. — Die Pfarrkirche von Schwaz (Forts.)

Redaktionsschluß: 12 Juni.

2. Jahrgang. 11. Heft. 1. August 1906.



DIE CHRISTLICHE KUNST

Monatsschrift für alle Gebiete der christl. Kunst und der Kunstwissenschaft, sowie für das gesamte Kunstleben.

Inhaltsverzeichnis:

In Verbindung mit der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst

herausgegeben von der

Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München

Jährlich 12 Hefte. Vierteljährlich 3 M. = 3.60 K. = 4 Frcs. Einzelpreis des Heftes 1.25 M. = 1.50 K. = 1.70 Frcs

An die verehrten Abonnenten unserer Kunstzeitschrift richten wir die höfliche Bitte, unsere Bestrebungen nach Möglichkeit fördern und der christlichen Kunst neue Freunde zuführen zu wollen. Mitteilungen von Adressen, an die wir uns wenden können, nehmen wir stets sehr dankbar entgegen.

Gesellschaft für christliche Kunst.



1906 München — Kgl. Glaspalast.

Jahres-Ausstellung

verbunden mit einer Ausstellung
Bayerischer Kunst 1800—1850

1. Juni bis Ende Oktober. Täglich geöffnet.

Die Münchener Künstler-Genossenschaft.



In der Herderschen Verlagshandlung zu Freiburg i. Br. ist soeben erschienen und kann durch alle Buchhandlungen bezogen werden:

Das Freiburger Münster.

Ein Führer für Einheimische und Fremde von
Friedrich Kempf, Münsterarchitekt, und **Karl Schuster**, Kunstmaler.
Mit 93 Bildern. 12°. (VIII u. 232.) Gebunden in Leinwand M. 3.—

Das vornehmste Baudenkmal Badens hat in diesem Führer durch zwei berufene Fachleute eine ausführliche literarische Bearbeitung erfahren. Der Führer legt im ersten Teil die Geschichte des Münsters vor, beschreibt und erklärt im weiteren den Bau und seine Merkwürdigkeiten geschichtlich, künstlerisch und technisch. Die mit großer Sorgfalt ausgewählten Illustrationen unterstützen die Beschreibung in instruktiver Weise.

Die St. Paulskirche in München

Festschrift zur feierlichen Einweihung am 24. Juni 1906 von
JOH. EV. HUBER
Stadtpfarrer.
32 Seiten 4° mit einem Titelbild und 18 Illustrationen.
Gegen Einsendung von M. —.70 franko.
Der Erlös ist für die St. Paulskirche bestimmt.

Gesellschaft für christl. Kunst
G. m. b. H., **MÜNCHEN**, Karlstr. 6.

Ein sinniger Schmuck

für jedes trauliche Heim ist der glänzend ausgestattete

Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst

herausgegeben von *Prof. Dr. Jos. Schlecht.*

Preis eines jeden Jahrganges M. 1.—

In wenigen Tagen erscheint der IV. Jahrgang dieses beliebten Kunstkalenders, der außerordentlich reich ist an hochinteressanten Beiträgen und vorzüglichen Reproduktionen.

Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
München, Karlstraße 6.





MONTSERRAT INNERES DER KLOSTERKIRCHE

Text S. 247

KUNSTHISTORISCHE WANDERUNGEN DURCH KATALONIEN

Von Dr. AD. FÄH

X. Der Montserrat

Von der Mutter, Ripoll, eilen wir ihrer bevorzugten Tochter, der Stiftung auf dem Montserrat entgegen. Sie teilte die Schicksale der Gründerin, heute übertrifft sie dieselbe weit. Was an den Ufern des Ter zu frohen Hoffnungen für die Zukunft berechtigt, das hat in der Einsamkeit der Gebirgswelt bereits volle Realität angenommen. Auch den Kunstfreund zieht es nach diesen Höhen, weniger den Archäologen. Die Neuzeit kommt dort zum Worte, die Epoche voll glaubensinniger Opferwilligkeit, aber auch die ihrer Verdienste etwas bewußte Ära. Sie hat bereits vom Rokoko einige Züge angenommen. Ihrer Kraft bewußt ist die Gegenwart der ängstlichen Rückblicke in die Vergangenheit müde geworden. Sie prägt ihren Schöpfungen ein individuelles Gepräge auf. Müssen wir ihr zürnen? Oder darf man in die lauten Lobeserhebungen unserer Umgebung einstimmen? Die Werke des Montserrat werden diese Frage beantworten.

In froher, erwartungsvoller Fahrt geht's von Barcelona nach Monistrol. Ein freundlicher Begleiter von der Gnadenstätte hat sich uns bereits zugesellt. Der Konventuale Cursellas, der in seiner »Nueva historia del santuario y monasterio de nuestra señora de Montserrat« (Barcelona 1896) uns auf die kommenden Dinge liebevoll und eingehend vorbereitet.

Schon im 8. Jahrhundert tauchen Berichte über das wundertätige Marienbild auf, das vor den Mauren von Barcelona nach den Höhen des Montserrat geflüchtet wurde. Im Jahre 880 hier entdeckt, sorgten die Benediktiner von Ripoll bald für diesen kostbaren Schatz, indem sie 987 hier ein Kloster, ein Priorat stifteten. 1410 wurde dieses zur selbständigen Abtei erhoben. Rasch blühte die Stiftung heran. Spaniens Könige pilgerten seit den Tagen Karls V. nach dem Gnadenberge oder bezeugten durch kostbare Weihegeschenke ihre Verehrung. Kirche und Kloster wurden gebaut, für die zahlreichen Wallfahrer Pilgerhäuser erstellt. In den Höhen-

zügen der eigenartigen Gebirgswelt erhoben sich 13 Einsiedeleien, von frommen Eremiten bewohnt. Das 19. Jahrhundert näherte sich dem hl. Berge. Die Brandfackel und das Schwert schwang es in seinen Händen, die es wieder niederlegte, um in edeln Frondiensten seine Verbrechen zu sühnen.

Man muß die ergreifenden Schilderungen Cursellas über einzelne Schreckenstage des Jahres 1811 lesen, um zu erkennen, in welcher Weise die Franzosen an dieser Stätte vorgingen. Nicht genug, daß die Schätze der Sakristei, der Bibliothek und des Archives geplündert wurden, Feuer zerstörte, was die Beutegier nicht zu verschleppen vermochte. »Nie«, so bemerkt ein Augenzeuge, »wird dies meinem Gedächtnisse entschwinden. Das Heiligtum der Jungfrau glich einem Vulkane der Hölle, in der Dämonen hausten.« Das Gnadenbild mußte nach Barcelona geflüchtet werden.



MONTSERRAT GROTTE DER HL. JUNGFRAU

Text S. 249

Ferdinand VII. eilte persönlich nach dem Montserrat und bestimmte eine halbe Million Realen für die Wiederherstellung des Tempels. Allein die Revolution erneuerte 1835 wieder die Greuel der Franzosen-Invasion. Langsam nur vernarbten die geschlagenen Wunden. Noch 1854 schrieb Franz Lorinser über den Zustand der einst so gefeierten Stätte: »Armer Montserrat! so schläfst du auf deinem Bette von Felsen, eingehüllt in die zerrissenen Fetzen deines früheren Prachtgewandes, im Schatten deiner unsterblichen Erinnerungen, und die Ruinen deiner eigenen Herrlichkeit geben dir einen neuen, schwermütigen Reiz.« Die folgenden Zeilen suchen nachzuweisen, was ein halbes Jahrhundert freudiger Opferwilligkeit und religiöser Begeisterung zustande bringen konnte.

Wir haben Monistrol erreicht und entsenden dem Ziele unserer Sehnsucht den ersten Gruß. Phantastisch geformte Felsen, die den Namen »zersägter Berg« rechtfertigen, entsteigen der Tiefe. Wir begreifen es, daß des Südländers Phantasie, von diesen Formen angeregt, sich in reicher Bildersprache voll plastischen Sinnes ausspricht. Wie sehr unterscheiden sich diese Felsmassive von der Gebirgswelt der Heimat! Der Übergang vom Tale in dunkelm Tannengrün und saftigen Alpentriften mangelt durchaus. Dennoch begegnen hier dem Auge wieder neue Vorzüge, die den Szenen des Nordens mangeln. Die starre Einförmigkeit aufgehäufter Massen ist gebrochen durch freundliches Grün, das sich in frischem Leben zu behaupten vermag. Das Kloster scheint seinen Platz einem Felsvorsprunge abgerungen zu haben, erst in der Nähe wird das Auge seiner Täuschung gewahr.

Den Weg nach der Höhe schildern die alten Reisebeschreibungen keineswegs als angenehmen Spaziergang. Seit 1892 benützt man jedoch die Zahnradbahn, die den Wanderer an den Ufern des Slobregat vorbei in stets wechselnden Bildern nach dem Kloster führt.

Ein Komplex von Gebäuden, die einen baumbepflanzten Hof umschließen, nimmt uns auf. Es sind die Pilgerhäuser, deren Komfort auch bescheidenen Anforderungen nicht ganz entsprechen will. Zur linken Seite äußert sich noch das 15. Jahrhundert. Reste eines gotischen Kreuzganges, die dem alten Kloster mit seinen winzigen Fenstern vorgelegt sind. Ruinen der Fassade und solche des Glockenturmes der alten Kirche könnten erzählen von schlimmen Zeiten, die sie geschaut, selbst bitter gefühlt haben.

Freundliches Grün verkleidete damals (Frühling 1904) alles, was das Auge irgendwie unangenehm berühren konnte. Es waren die reichen Dekorationen zu Ehren des jungen spanischen Monarchen, der unter dem Jubel des Volkes seinen Kommandostab am Throne des Gnadenbildes niederlegte und 20000 Somatenos (eine Art Bürgergarde) hier versammelte,

und seine Getreuen der Mutter Gottes von Montserrat weihte.

Das neue Kloster ist mehr ein Nutzbau, der uns nicht näher interessiert, selbst die Bibliothek und das Refektorium weisen eine echt monastische Einfachheit auf. Hingegen ist die Kirche ein für diese Umgebung wirklich stolzer Bau. Schon an der Fassade rauscht der Jubelhymnus der Neuzeit. Die glänzenden Feste der jüngsten Vergangenheit, das Millennium im Jahre 1880, die Krönung des Gnadenbildes der Patronin Kataloniens 1887, die Erhebung der Klosterkirche zur Basilika im nämlichen Jahre haben in der Marmorverkleidung dauernden Ausdruck gefunden. Zwei einfache Tafeln erinnern an den Aufenthalt des hl. Petrus Nolascus 1218 und an denjenigen des hl. Ignatius von Loyola 1522 an dieser Stätte. Merkwürdig ist die Wirksamkeit dieser schlichten Marmortafeln. Sie beeinträchtigen für den Geist, nicht für das Auge die Wirksamkeit der Fassade, denn sie zaubern das Bild einer glänzenden Prozession, die sich vom Tale nach dem Gnadenberge bewegt, vor die Seele. Es sind die Heiligen und Seligen alle, die als einfache Pilger hier knieten: neben dem Fürstensohne Aloysius von Gonzaga, der unbeachtete Bettler Benedikt Labre etc., vielleicht ein Gedanke, der einer monumentalen Wiedergabe würdiger gewesen wäre als die rauschenden Feste der Neuzeit, die sich schon hier etwas bewußt hervordrängt.

Das Innere zeigt einen mächtigen Hallenbau von 68 m Länge, 15 m Breite und 33 m Höhe. Je sechs Seitenkapellen münden auf das Schiff. Ihnen entsprechen die Emporen und ein Rundfenster in der Höhe der Seitenwand. Diese Disposition hat für die Lichtwirkung ihre entschiedenen Vorteile. Während im Hauptschiffe kein Fenster sichtbar ist, umrauscht ein fünffacher Lichtstrom aus den hohen Choröffnungen den Hauptaltar. An den starken Rippengewölben reflektieren die Lichtstrahlen in einem Linienspiele, das besonders während den Morgenstunden außerordentlich wirksam ist. (Abb. S. 245 u. 251.)

Der Bau wurde unter König Philipp II. durch den Abt Bartolomé Garriga und seinen Nachfolger 1560—1592 erstellt. Die Baugeschichte ist reich an hübschen Episoden, die jedoch weniger die Genesis des Gotteshauses berücksichtigen, vielmehr die merkwürdigen Lebensschicksale Garrigas und die großartige Opferwilligkeit



MONTSERRAT KRUZIFIX

Text S. 250

schildern, die der Erbauer zu entwickeln wußte. Der Hallenbau hat in dieser Bergeinsamkeit seine tiefe Berechtigung. Wo rings das zerrissene Felsgestein mit seinen unruhigen, wuchtigen Formen den Blick gefangen nimmt, da weidet sich das Auge mit Wohlgefallen an der vornehmen architektonischen Ruhe dieses Innenraumes.

Man darf ihn beinahe als dürftig bezeichnen. Die Gewölberippen münden ohne das vermittelnde Glied einer Konsole in die Wandfläche ein. Der Architekt schien einer glänzenden Innenausstattung nicht vorgreifen zu wollen. Den Wänden zwischen den Seitenkapellen wurden abgekantete Halbsäulen mit gotisierenden Kapitälen vorgestellt. Über denselben öffnen sich in den breiten Pilastern reiche Tabernakel. Die Emporen schmücken Säulen, deren Bogen nicht zu den glücklichsten Schöpfungen der Kirche gehören. Die Horizontale der Brüstung umzieht den ganzen Bau und entwickelt sich am Chore zur eleganten Dekoration.

Das Urteil, welches Graus über die Altäre fällt, lautet nicht sehr günstig. Es wurde »hier viel in beschränkter ‚Romanik' von heutzutage modernisiert, auch an den Altären, die deshalb dem forschenden Auge wenig Merkwürdiges darbieten«. Wir möchten von diesem Urteile den Hochaltar ausgenommen wissen. Die sumptuose Echtheit seiner Materialien muß nicht ins Feld geführt werden. Hingegen darf man darauf hinweisen, mit welcher Sicherheit und Zartheit die schwierige Frage gelöst wurde, dem Tabernakel und dem Gnadenbilde eine dominierende Stellung am nämlichen Altare zuzuweisen, ohne daß ein Teil den andern irgendwie beeinträchtigt.

Eine stolze Reihe ungemein würdig auf-



MONTSERRAT NEUER SAKRAMENTSALTAR DER KLOSTERKIRCHE
Text unten

gefaßter Marmorwerke umgibt den Altar. Denselben flankieren die Statuen der hl. Geschwister Benedikt und Scholastika, ihnen folgen die Heiligen: Ildephons, Bernhard, Petrus Damian und Anselm. Die Patrone von Spanien, S. Jacobus, und Katalonien, S. Georg, begrenzen den Chor gegen das Schiff.

Den noch etwas romanisierenden Teilen schließt sich in den beiden Kanzeln in weißem Marmor die Gotik an. Diese Werke haben ihre Geschichte. Als das vierte Centenarium der Entdeckung Amerikas durch Christoph Columbus 1892 gefeiert wurde, suchte man diesen Gedenktag den nachfolgenden Geschlechtern in einem Monumente zu erhalten. Von einem Standbilde des großen Entdeckers auf dem Montserrat abstrahierte man mit Recht. Die beiden Kanzeln bilden einen wirklich günstigen Ersatz. In den Bronzereliefs hatte man Gelegenheit, auf die Bedeutung dieser Gnadenstätte für das Christentum der neuen Welt hinzuweisen. Dessen Wiege ist der Montserrat. Denn von hier aus begleitete Bernhard Boyl den kühnen Seefahrer auf seiner zweiten Entdeckungsreise, als der erste Missionär Amerikas.

Selbst der moderne Stil macht sich in diesem Raume bemerkbar, im Sakramentsaltar (Abb. oben). Über der von Säulen getragenen Mensa erhebt sich die Leuchterbank und der Tabernakel, d. h. die Konsole für die Aussetzung des Allerheiligsten. Die gewaltige Rückwand ist so einfach als möglich behandelt, ein mächtiges Kreuz in Goldmosaik nimmt die Mitte ein. Im dekorativen Schmucke blieb man äußerst sparsam, abstrahierte von jeder figuralen Bereicherung. Dennoch wirkt diese künstlerische Resignation bei Aussetzung des

Allerheiligsten mit imponierendem Ernste. Ein Marmorthron baut sich auf, der das Auge des Gläubigen einzig auf die Monstranz hindrängt. Die Kunst dient hier ausschließlich einem höhern Zwecke. Wo sie in erhebender Weise zum Interpreten der heiligsten Gefühle, der tiefsten Gedanken wird, begrüßen wir mit einer gewissen Ehrfurcht ihre Werke, ohne mit Stilfragen lange zu rechten.

Es ist überhaupt eine Signatur dieses Raumes, mit welch naiver Treue ein halbes Jahrhundert dieser Schöpfung des 16. Jahrhunderts seine Spuren aufgedrängt hat: von den tastenden romanischen Versuchen bis zur Stilrücksichtslosigkeit der modernsten Zeit. Man denke hier an eine restauratio ad integrum, eine Wiederherstellung im Sinne der Spätgotik! Kaum würde man diese begrüßen. Denn gerade hierin äußert sich das stets jugendfrische Element der Kirche, die jeder Kunstepoche die ewigen Wahrheiten darbietet und deren stets neuer Wiedergabe ihre Tore weit öffnet. In Katalonien gewinnt der Wanderer sogar öfter den Eindruck, als hätte die kirchliche Kunst ihre traditionelle Führerrolle noch keineswegs an die Profankunst abgetreten, eine Beobachtung, die nicht mehr allenthalben zu machen ist.

Am Ostende der Kirche fällt die polygonale Apsis auf, welche im Innern gar nicht beobachtet wird. Sie enthält einen eigenen Raum, den sog. Camarin, eine Halle, durch welche man sich dem Gnadenbilde nähern kann, eine Anordnung, die in zahlreichen spanischen Wallfahrtskirchen beobachtet wird. Diese apsidale Anlage wurde 1878—1887 erbaut. Sie ist beinahe prunkvoll ausgestattet. Zwei breite Treppen führen von den beiden Seiten hinauf. Bei großem Volkszulaufe dient die eine als Aufgang, die andere zum Verlassen des Raumes. Ein Fußboden in Mosaik zeigt bei aller Einfachheit der Zeichnung die Bedeutung dieser Stätte an, in welcher zwei Altäre aufgestellt sind. Die verschiedenen Marmorarten wirken schon im Wechsel der Farbe sehr reich. Zwischen den glänzenden Umrahmungen der Zugänge erheben sich auf reich skulptierten Konsolen Engelfiguren mit weit sich ausdehnenden Schwingen in Bronze. Glasgemälde und malerischer Schmuck vollenden die Gesamtwirkung, die in der Ausstellung der Nische vor dem Gnadenbilde ihr Höchstes geleistet hat. Über die Summen, welche dieser Anbau verschlungen, schweigt der Chronist. Edle Opferwilligkeit scheint für die Ausstattung des Nationalheiligtums auf dem Montserrat unbegrenzte Mittel zur Verfügung zu stellen. Es bietet sich uns diesbezüglich noch ein zweiter Beweis.

Die Cueva de la Virgen, d. h. die Grotte, in welcher das Gnadenbild, vor den Sarazenen geflüchtet, ruhte und von den Hirten entdeckt wurde, stand beim Volke in großer Verehrung (Abb. S. 246). Die den Felsen beinahe aufgeklebte kleine Kreuzkirche mit angebauten Wohnräumen macht schon von Ferne einen merkwürdigen Eindruck. Der Weg zu diesem kleinen Heiligtum, steilen Felswänden entlang, war früher berüchtigt. Die Bauten des 17. Jahrhunderts hatten während der Franzosen-Invasion gelitten wie diejenigen des ganzen hl. Berges. Auch hier setzte die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts mit seiner mildtätigen Opferwilligkeit ein. Die neueste Zeit wollte ebenfalls nicht zurückbleiben.

Die Marquesa de Tamarit hatte ihre generöse Sorgfalt der hl. Grotte zugewandt. Die Restaurationsarbeiten haben seit 1857 ihre einstigen Pläne bereichert und ausgeführt. Ein Marmorportal begrüßt den Wanderer. Im Innern ist ein Altar mit Marmorrelief vor der Grotte aufgestellt. Reiche Malereien kennzeichnen die kleine Kirche näher als marianisches Heiligtum.

Von der Kirche auf dem Montserrat bis zur hl. Grotte erstellte man endlich eine wahre via triumphalis, zu deren Ausstattung die Neuzeit Kunst und Gewerbe ihre schönsten Aufgaben gestellt hat. Die 15 Geheimnisse des Psalters sollten hier vor das betrachtende Auge des Pilgers treten. Die Aufgabe wurde in lohnendster Weise gelöst, wozu allerdings die lokalen Verhältnisse sich äußerst günstig zeigten.

Vom Kloster senkt sich der Weg ziemlich steil abwärts, um sich in reichen Windungen an Felsen vorbei und durch Buschwerk der Grotte zuzuwenden. Natürlich beherrscht das Auge stets nur eine kurze Strecke des Weges, an dem der fromme Pilger und der Kunstfreund wiederholt betroffen stehen bleiben, denn jedes Geheimnis tritt in neuer Aufstellung vor den Blick, die der Umgebung sinnig abgelauscht erscheint, selbst im Wechsel des Materials eine feine künstlerische Berechnung aufweist. Versuchen wir den niedergelegten Gedanken in den Geheimnissen des schmerzhaften Rosenkranzes zu finden.

Wir verfolgen den Weg, an dem uns die Jugendgeheimnisse Jesu in lieblichen Schöpfungen begegnen. Vor einer breit sich hinziehenden Wand bleiben wir stehen. Eine Nische öffnet sich im harten Gestein. Sie ist architektonisch dürftig ausgestattet, eine Basisplatte und das Segment eines angedeuteten

Halbkreisbogens sind den Felsen abgerungen. Dort kniet ermattet, müde der Erlöser, dem sich der Engel des Trostes nähert. Die Gruppe ist in Bronze ausgeführt, sie entspricht dem Ernste der Darstellung am besten. Durch die nahen Ölbäume rauschts geheimnisvoll in wehmutsvollen Klagen: nicht mein Wille, der Deine soll geschehen.

Wir schreiten weiter über eine kleine Brücke. Rauhe Quadern sind zu einem gotischen Baldachine geformt. Vor demselben erblicken wir, um die niedere Geißelsäule gebunden, den Mann der Schmerzen. Diese Einfachheit der Auffassung spricht zum Herzen, wie gerne verzichtet es auf eine figurenreiche Szene der Kraftentfaltung niedriger Henkersknechte. Die Sprache der Kunst verdeutlicht die Natur. Aus der nahen Schlucht vernehmen wir das Geräusch niederfallender Tropfen, das Murmeln der sich flüchtenden Wasseradern, als wollte die Umgebung leise die Größe des Leidens und die Tiefe der Schmerzen offenbaren, dem Auge hilfsbereit entgegenkommen.

Ein drittes Denkmal baut sich am Wege auf. Auf einem Felsvorsprunge erhebt sich ein mächtiger Sockel, dessen Stirne das Wappen der frommen Vereinigung des dritten Ordens von ganz Katalonien ziert, der Stifter dieses Monumentes. Sein Inhalt ist klar. Die beiden Schergen suchen die Dornenkrone tiefer einzutreiben. Schmerzvoll, aber in erhabener Ruhe duldend, blickt das Haupt empor. Lebendes Grün mangelt hier vollständig. Wir vermissen dasselbe nicht, denn die rauhe Felswand bildet den dieser Szene einzig entsprechenden Hintergrund.

Der Wanderer begegnet einem zweiten Pilger. Unscheinbar und anspruchslos erhebt sich sein Standbild. Die Kreuzeslast seiner Schultern ist drückend, sie neigt die Gestalt leicht und müde stützen die Hände das eine Ende. Das Antlitz richtet sich fragend nach dem mühsam sich hinschleppenden Waller. Drücken ihn seelische oder körperliche Leiden, vielleicht beide gleichzeitig, eine monumentale Einleitung ergeht an ihn: sein Weh in Parallele mit dem des göttlichen Dulders zu stellen.

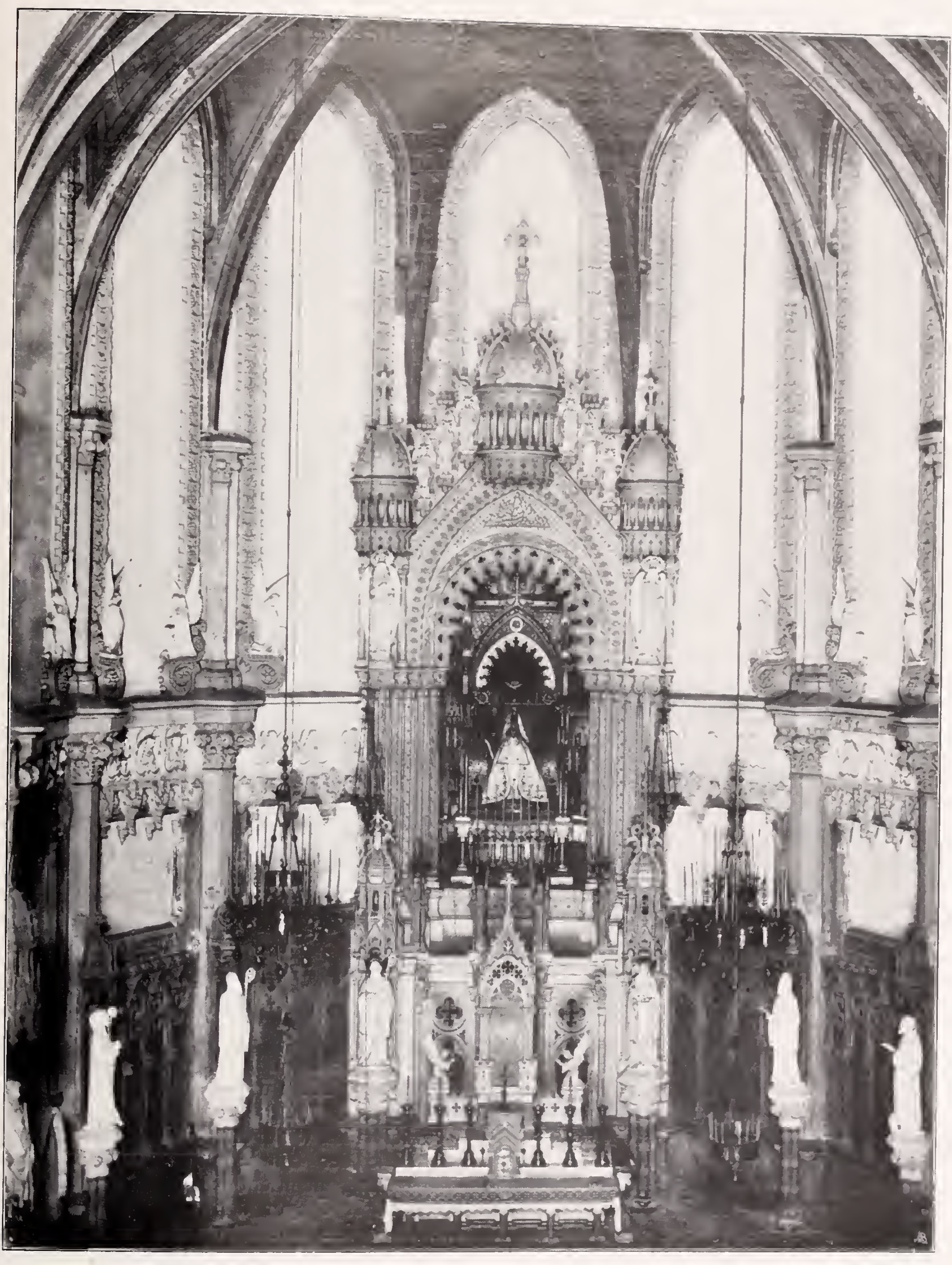
Der Höhepunkt, ein Ziel winkt uns. An einer Biegung des Pfades wächst ein steinern Fundament aus dem Felsen. Über demselben erhebt sich groß und gewaltig das Kreuz, das in vorzüglicher Schmiedearbeit die Gotik mit ihren Ornamenten schmückte. Hier haben die herrlichen Prozessionskreuze der Kirchen Spaniens, unter denen wahre Juwelen zu finden sind, eine Übertragung ins Große gefunden, die trotz der Zartheit ihrer Details nicht kleinlich wirkt (Abb. S. 247). Das Haupt des Gekreuzigten ist todmüde auf die Brust gesunken. Seine Person tritt überhaupt im ganzen Werk zurück, das Kreuz als Symbol der Erlösungstatsache und ihrer weltbeglückenden Wirkung dominiert. Es bedurfte eines hohen Aufwandes künstlerischer Mittel, um an dieser Stelle zum Worte gelangen zu können. Trotz der Größe der umgebenden Natur, des Weitblickes nach den Tiefen, die in dämmriger Ferne sich mit dem Blau des Meeres vermählen, eilt der Blick doch immer zur welterlösenden Predigt des Kreuzes, die ihn hier gefangen nimmt.

Wir dürfen den Geheimnissen nicht weiter folgen, trotz der sinnigen Naturpoesie, welche hier die Werke der Kunst liebend umschlingt, zart und elegisch verdeutlicht, zuweilen majestätisch erläutert. Noch gedenken wir der Geburt Christi, die im Schatten der Bäume aus einem originellen Triptychon uns entgegenleuchtet, endlich der Himmelfahrt Mariä, die im gewaltigen musivischen Gemälde ihre frohe Botschaft dem Himmel frohlockend mitzuteilen, der Erde in jubelnder Einladung zu verkünden scheint.

Einen zweiten Jubelweg wandelte der Montserrat-Pilger des 18. Jahrhunderts nach den Einsiedeleien des hl. Berges. Er ist heute noch nicht unbekannt, wenn er auch fast ausschließlich wehmutsvolle Erinnerungen wachruft.

Vom Kloster aus wenden wir uns links nach der Höhe des Berges. Wir folgen den Spuren des großen Forschers Wilh. v. Humboldt, der vor einem Jahrhundert (26. März 1800) diese Pfade wandelte, als der Montserrat noch in seiner unverwelkten Schönheit blühte. Jeder Schritt überzeugt uns von der Richtigkeit seiner Worte: »Nichts kann in der Tat sonderbarer sein, als dieser Platz, denn der Berg absichtlich geöffnet zu haben scheint, um dort Menschenwohnungen in seinen Schoß aufzunehmen.« Der feinsinnige Beobachter, dem sich die ganze Schönheit Italiens erschlossen hatte, ist hingerissen von dem, was hier sein Auge schaut: »Nie hab' ich einen gleichen Anblick genossen!« »Diese Stätte vereinigt alles, was einer Landschaft Größe und Schönheit zu geben vermag.«

An duftenden Blumen und blühenden Gebüschen, aus denen der üppige Rosmarin seinen Wohlgeruch entsendet, gelangen wir zur Einsiedelei S. Miguel. Ein schlichtes Kirchlein mit angebauter Klause erhebt sich. Der Kunstfreund ist mit seinen Forschungen bald zu Ende. Man beachtet nach den gefundenen



MONTSERRAT NEUER HOCHALTAR DER KLOSTERKIRCHE

Text Seite 247 und 248

reichen Genüssen kaum den Durchschnittswert der Mittelmäßigkeit. Zur linken Seite grüßt den Pilger, einem Adlerhorste gleich, S. Juan und von der höchsten Spitze des Montserrat leuchtet die Einsiedelei San Jerónimo. Die moderne Zeit hat sich in diese Stätten mit einigen Bequemlichkeiten eingenistet, die sie dem müden Wanderer bieten will. Ihres ursprünglichen Charakters stiller Tugendübung und einsamer, ungestörter Gottesverehrung sind sie damit völlig entkleidet.

Wir wählen den Rückweg, um über die sogenannte »Jakobsleiter« zum Kloster zurückgelangen zu können. Eine zweite und dritte Einsiedelei berühren wir. Man erkennt noch leicht den Grundriß der Kirchlein und ihrer angrenzenden Eremitenräume. Aber als Ganzes sind es trostlose Ruinen, versteinerte Trauergesänge, die aus der herrlichen Natur ans Ohr klingen, harte Klagen gegen die Roheit menschlichen Barbarentums, dessen Zerstörungswut nicht einmal diese gottgeweihten Stätten heilig waren.

Der einrückende Abend macht sich bemerkbar. Die Pilger eilen ins Gotteshaus. Wir schließen uns ihnen an, um Zeugen einer kulturgeschichtlich interessanten Szene zu sein. Die Sängerschule des Montserrat wird sich zum Salve einfinden. Die Wiedererweckung dieses Knabenchores ist auch ein Werk der Neuzeit. Er berührt uns wie eine heimatliche Erscheinung aus ferner Vergangenheit, deren Bilder die Gegenwart wieder hervorzaubert. St. Gallens Chroniken berichten wie die so mancher Benediktinerstifte vom Knabenabte, den einst des Klosters frohe Schülerschar wählte und den die Tradition mit manchen, unserm Empfinden etwas fremden Privilegien ausstattete. Was dort toter Buchstabe, ist hier noch volle Wirklichkeit. Der St. Nikolaustag bringt den jungen Sängern alljährlich das Fest, welches ihren Tüchtigsten und Brävsten mit Inful und Stab ausstattet. Sie nähern sich eben in ihren Talaren und weißen Chorkleidern, bringen ihre Musikinstrumente herbei und stellen sich im Kreise um den Gnadenaltar auf. Das Salve Regina klingt weihevoll in den stillen Raum hinaus, hinauf zum Throne der Gnadenmutter. In uns ruft der Gesang jene Gefühle des Dankes gegen den hl. Berg, gegen Katalonien und seine Kunstschätze überhaupt wach, die Balaguer, der Troubadour des Montserrat, in die Worte kleidete:

O Berg, ich kenn' dich! Voll Erinnerungen
Des Ruhmes und der Lieb' bist du für mich.

AUSSTELLUNG VON GOLDSCHMIEDEARBEITEN IN BRESLAU

Von JOS. MAR. COBÖKEN

(Fortsetzung)

Etwas jüngeren Datums ist ein Kopfreliquiar der heiligen Hedwig, das sich auf einer neuneckigen Basis erhebt, die auf sechs Seraphimköpfen ruht. Die Heilige ist als ältere Frau dargestellt mit Schleier und Herzogskrone, die mit Granatapfelmuster graviert und mit bunten Glasflüssen besetzt ist. Darüber befindet sich ein Heiligenschein, der in durchbrochenen Buchstaben den Namen Sancta Hedvigis zeigt. Auf der Brust, deren Gewand mit Granatmuster späten Stils graviert ist, ist eine runde Glasscheibe eingesetzt, durch die man die Reliquie, den Kinnbacken, sieht. An der Basis sind zwei emaillierte Schilde mit dem polnischen und schlesischen Adler und die Inschrift: Mandibul (um) S. Hedvigis angebracht, auf der Rückseite die Jahreszahl 1512.

Als letztes Stück der zweiten Abteilung sei endlich eine Monstranz[1]) erwähnt, die Eigentum der Pfarrkirche in Ratibor ist. Dieses von Friedrich Wilhelm IV. einst bewunderte und hoch gelobte »wahre Prachtstück« wiegt nach Berichten von 1752 22 Pfund (nach heutigem Gewicht 10 kg), ist aus gediegenem Silber und vergoldet; später ist sie mit verschiedenen Kleinodien von Perlen und Edelsteinen geschmückt. Da ferner ihre Höhe 1,27 m beträgt, so ist sie meines Wissens die größte und schwerste Monstranz Deutschlands. Durch Eigenart und Feinheit des architektonischen Aufbaues ist sie vor allen anderen in Schlesien ausgezeichnet. Ihre Form weicht von derjenigen der üblichen Sonnen- usw. Monstranzen vollständig ab, gleicht vielmehr einem zierlichen Turm, der nirgends eine Handhabe zum Umfassen bietet. Ein längliches Sechseck von 33 cm Länge, auf sechs von Löwen gebildeten Füßen ruhend, bildet die Grundlage. Darauf erhebt sich mit zierlich durchbrochenen Leisten und Galerien, von vier Strebepfeilern und zwei gedrehten Säulen getragen, das untere Gehäuse mit dem Bilde des Heilandes, wie er dem zweifelnden Thomas die Male der Hände und Seite zeigt. Die Darstellung entspricht der Erscheinung, welche einst Papst Gregor der Große während des hl. Meßopfers hatte. Von den Schildern mit den Leidenswerkzeugen fehlen zwei. An den

[1]) Schaffer, Geschichte einer Liebfrauengilde, Ratibor 1883. (Abbildung und Beschreibung.) Ferner: Schlesiens Vorzeit III, 5, S. 69.



RELIQUIENKREUZ AUS DER KATH. PFARRKIRCHE IN PATSCHKAU
Ausstellung von Goldschmiedearbeiten in Breslau 1905

als Himmelskönigin mit der Bügelkrone. Auf der Kreuzblume nistet ein Pelikan, der seine Brust öffnet, um mit seinem Blute die Jungen zu nähren. Die das ganze Werk stützenden sechs gegossenen Löwen tragen sechs in Email ausgeführte Wappen und zwar dreimal dasjenige des Fürstentums Oppeln und dreimal dasjenige des Fürstentums Ratibor. Es besteht die Vermutung, daß eine Zeichnung des Nürnberger Künstlers Veit Stoß, der zu der in Frage kommenden Zeit in Krakau tätig war, dem Kunstwerk zugrunde liegt.[1])

Damit kämen wir zu der dritten Abteilung der Ausstellung, den Werken der Goldschmiedekunst seit Einführung der Stempelung. Diese ist bei weitem die reichhaltigste und interessanteste.

Einige der hervorragendsten hierher gehörigen Goldschmiedearbeiten verdankt die Ausstellung der Breslauer Goldschmiedefamilie Nitsch (auch Nitsche).[2]) Merkwürdigerweise sind diese Arbeiten bisher noch kaum gewürdigt worden. Als ältester und weitaus bedeutendster Vertreter dieser Familie muß Paul Nitsch (1573 bis 1609) genannt werden. Seine Haupttätigkeit entfaltete dieser Meister unter dem kunstsinnigen Bischofe Andreas Jerin, für den er unter anderem das prächtige silberne Altarwerk des Hochaltars im Dom zu Breslau und damit das bedeutendste Denkmal des Breslauer Renaissancekunstgewerbes überhaupt schuf. Die Ausstellung weist von ihm drei Hausaltärchen und eine Lavabokanne[3]) auf, außerdem einen besonders inter-

erwähnten Strebepfeilern befinden sich die Rundfiguren der Heiligen Nikolaus (?), Magdalena, Ursula und Barbara. Links und rechts von der im mittleren Gehäuse befindlichen (neuen) Lunula sind in offenen, von Säulen getragenen Kapellen dargestellt: Der hl. Johannes der Täufer und der Apostel Johannes. Die oberste Abteilung zeigt unter dem vollendet schönen Turmhelm die Muttergottes

[1]) Leider war es nicht möglich, die Erlaubnis zur Abbildung des Kunstwerkes zu erhalten. Eine solche befindet sich in dem Werke des Prälaten Schaffer »Geschichte einer Liebfrauengilde« (Verlag der literarischen Bruderschaft in Ratibor). Die Verlegerin hat sich seinerzeit die photographische Abbildung der Monstranz als Vorrecht zubilligen lassen und geht von ihrem Rechte nicht eher ab, als der noch vorhandene Vorrat des Werkes verkauft ist, was — da es 1883 gedruckt ist — noch recht lange dauern kann. Wir finden diesen Standpunkt um so bedauerlicher, als es sich doch nicht um einen gewerbsmäßigen Verleger handelt.

[2]) Schlesiens Vorzeit VII, 66, 140, 482; N. F. I, 108, II 128, III 89.

[3]) Jungnitz, Die Lavabokanne und Schüssel von Paul Nitsch. Schles. Vorzeit N. F. II, 128 ff.

essanten Kelch, sowie die Figuren des Hochaltars des Breslauer Domes, welche dank einem glücklichen Zufall infolge einer Renovation des Hochaltars der Ausstellung überwiesen werden konnten.

Der Kelch [1]) (Abb. S. 254) gehörte der Schloßkapelle in Johannisberg, bis Kardinal Fürstbischof Dr. Kopp ihn dem Diözesanmuseum überwies. Der silberne, im Feuer vergoldete,



KELCH DES PAUL NITSCH
Ausstellung in Breslau 1905, Text nebenan

21 cm hohe Kelch zeigt noch das spät-mittelalterliche gotische Gepräge mit Anklängen an die Renaissance. Dem ganzen Aufbau liegt der Fünfpaß zugrunde, eine seltene Erscheinung bei Kelchen dieser Epoche, die meist aus dem Sechseck konstruiert sind. In der Tat ist der Kelch der einzige der Ausstellung, dem das Fünfeck zugrunde liegt. Der wulstförmige Nodus und teilweise auch der Kuppabelag zeigen als Dekor architektonisches Maßwerk, teils vertieft, teils durchbrochen. Am Fuße zwei schräg angelehnte ovale Medaillons mit den Neißer Bistumslilien und dem Wappen des Bischofs Andreas von Jerin. Es besteht die Vermutung, daß an dem Schmucke der Kuppa eine andere Hand tätig war. Er erscheint als etwas später Hinzugekommenes, als ein Versuch, Renaissanceformen mit den vorhandenen gotischen zu verbinden und in Einklang zu bringen. Möglicherweise ist ein vorhandener älterer Kelch im Auftrage des Bischofs von Jerin von Nitsch umgearbeitet und in seine gegenwärtige Form gebracht worden. Der Umstand, daß der Kelch lediglich das Meisterzeichen des Paul Nitsch trägt, ist allerdings damit nicht gut in Einklang zu bringen.

Das Hauptwerk des Meisters wie der schlesischen Goldschmiedekunst überhaupt ist aber das silberne Altarwerk [2]) des fünfflügeligen Hochaltars in der Kathedralkirche zu Breslau. Auf dem mit dunkelrotem Sammet gepolsterten, mit Engelköpfchen und Sternen besäten Hintergrund befindet sich die konventionelle Darstellung des Kruzifixus an einem hohen Stamme, darunter Johannes und Maria. In den angrenzenden Flügelfeldern stehen ebenfalls Figuren: Johannes der Täufer, St. Vinzenz, St. Andreas und St. Hedwig. Die bereits etwas bizarren Figuren sind nicht ganz halbrund und gegossen (!). Der Altar trägt die Inschrift: Andreas Episcopus Wratislaviensis, Silesiae supremus capitaneus, altare hoc ex puro argento conflatum ut pietatis suae in deum, et munificentiae in ecclesiam monumentum extaret, proprio aere f. f. anno Chr. MDXC. Das Silberwerk hat seinerzeit 10000 Taler gekostet. Leider sind dies die einzigen uns zurzeit bekannten Werke des großen Meisters, dessen Tätigkeit an weiteren Werken verfolgen zu können, für die Erforschung der Geschichte des schlesischen Kunstgewerbes einen großen Gewinn bedeuten würde.

Bis vor einigen Jahren fast völlig unbekannt, war sodann Fabian Nitsch (1603 bis 1630), obwohl wir ihm einige der besten Werke der Ausstellung, wie der schlesischen Goldschmiedekunst überhaupt verdanken. Urkundlichem Material zufolge hat er jahrelang in Italien und wohl auch in Süddeutschland seine Kunst studiert. Nach den unzweifelhaften Feststellungen des fürstbischöflichen Diözesanarchivars Dr. Jungnitz [3]) ist Fabian Nitsch ein Sohn des vorerwähnten Paul Nitsch. Vier dem Breslauer Domschatz angehörige

[1]) Jungnitz, Beiträge zur Geschichte der Goldschmiede Paul und Fabian Nitsch. Schles. Vorzeit N. F. III, S. 89 ff.

[2]) Lutsch, Kunstdenkmäler der Stadt Breslau I, S. 169.

[3]) Moriz-Eichborn in Aus Schlesiens Vorzeit N. F. I, 108 ff.

Gegenstände sind vor einigen Jahren als von ihm herrührend festgestellt und beschrieben [1]) worden; sie sind sämtlich der Ausstellung einverleibt und zwar:

1. ein kleines, aus Silber getriebenes und vergoldetes Kreuz; 0,57 m hoch.

2. ein gleichfalls aus Silber gearbeitetes und vergoldetes Reliquiar der hl. Hedwig, laut Inschrift aus dem Jahre 1607, ca. 0,80 m hoch.

3. ein diesem ganz gleiches Reliquiar des seligen Ceslaus, ca. 0,80 m hoch.

4. ein ebenfalls aus Silber getriebenes und vergoldetes, ganz mit emailliertem Silberfiligran überzogenes und mit Steinen besetztes mächtiges Altarkreuz von 1,50 m Höhe.

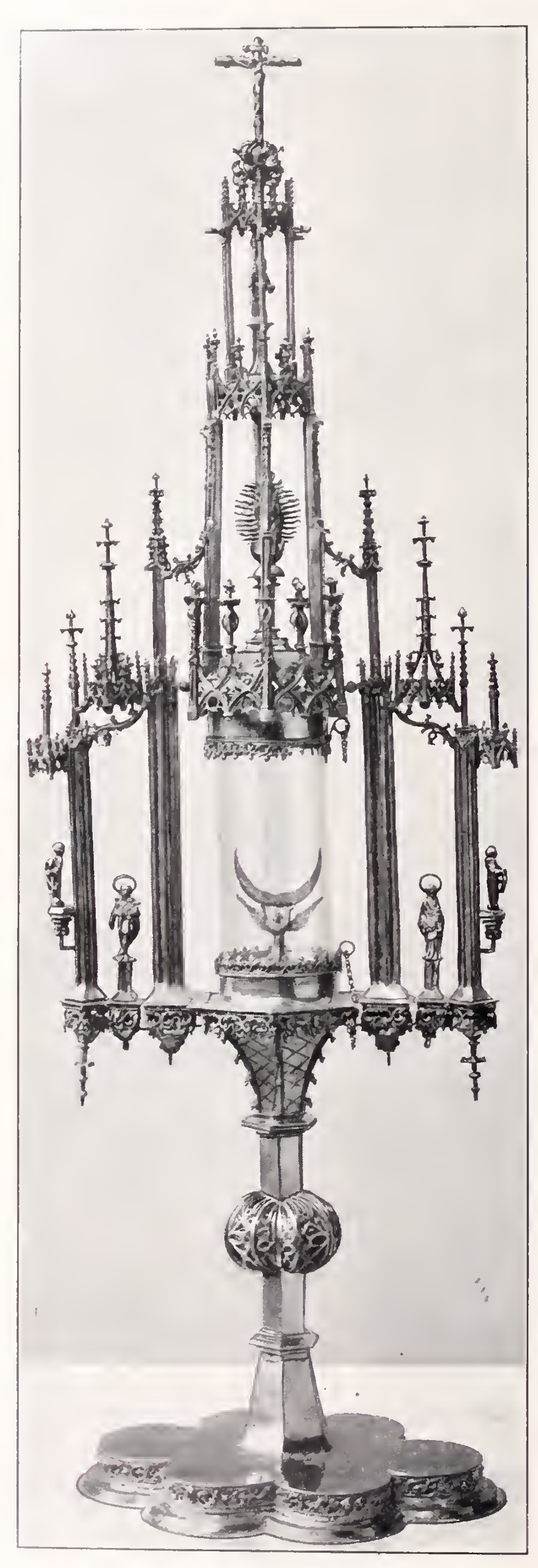
Der Untersatz des unter 1. angeführten, sog. »kleinen Kreuzes« ist 36 cm, das eigentliche Kreuz 21 cm hoch, da indessen der untere Teil erheblich beschädigt und auch wohl verkürzt ist, so ist anzunehmen, daß die ursprüngliche Höhe 60 cm betrug. Der runde Fuß des Untersatzes erhebt sich auf drei kleinen mit geflügelten Engelköpfen besetzten Kugelfüßen und geht dann durch sechs langgezogene, tief herabreichende Henkel vermittelt, in den sechseckig gestalteten Schaft über. Die Zwischenräume zwischen den Henkeln sind je mit drei immer kleiner werdenden Rosetten besetzt, von denen die der untersten Reihe mit emailliertem Silberfiligran verziert sind und in regelmäßiger Abwechslung große und kleine Halbedelsteine, darunter eine Gemme mäßiger Arbeit mit einem Kinderkopf in Hoch- und einem Frauenkopf in Flachrelief tragen. Durch die Rosettenreihe sowie die am Fuße und Schaft gleichsam hinaufkriechenden Henkel wird eine beinahe organische Verbindung zwischen Fuß und Schaft hergestellt. In seinem weiteren Verlaufe gibt dieser die sechseckige Form auf und kehrt zur runden Gestalt des Fußes zurück. Das Kreuz dürfte am unteren Ende wie an den anderen Kreuzarmenden Paßbildung gezeigt haben. Es ist über und über mit emailliertem Silberfiligran überzogen. Der Kruzifixus ist im allgemeinen gut gearbeitet; nur ist der Brustkorb im Verhältnis zur Bauchpartie zu sehr herausgetrieben und wie diese selbst etwas zu stark verhämmert. Über dem Corpus befindet sich eine Kartusche mit der üblichen Inschrift. Das Fußende des Kreuzes ist mit Amethysten bedeckt.



ARMRELIQUIAR DER HL. HEDWIG
Ausstellung in Breslau 1905, Text S. 256

Es besteht übrigens die Vermutung, daß dieses Kreuz nicht einem völlig eigenen Entwurfe des Fabian Nitsch entstammt, sondern daß dieser sich an den Entwurf eines silbernen Reliquienkreuzes angelehnt hat, das sein Vater, Paul Nitsch, nach Prag geliefert hatte. Der Gesamtbau leidet, ebenso wie das noch zu besprechende »große Kreuz«, an zu großer Höhenentwicklung. Die vom Fuße zum Schaft überleitenden Henkel schmiegen sich, wie schon erwähnt, zu dicht an Fuß und Schaft an und gewähren so einen wenig künstlerischen Anblick. Dieser Umstand, sowie andere kleine Unschönheiten lassen auf eine gewisse künstlerische Unreife schließen, von der bei dem großen Kreuze nichts mehr zu bemerken ist.

[1]) Moriz-Eichborn, Fabian Nitsch, ein Breslauer Goldschmied der Spätrenaissance. Schles. Vorzeit N. F. 1, S. 107 ff.



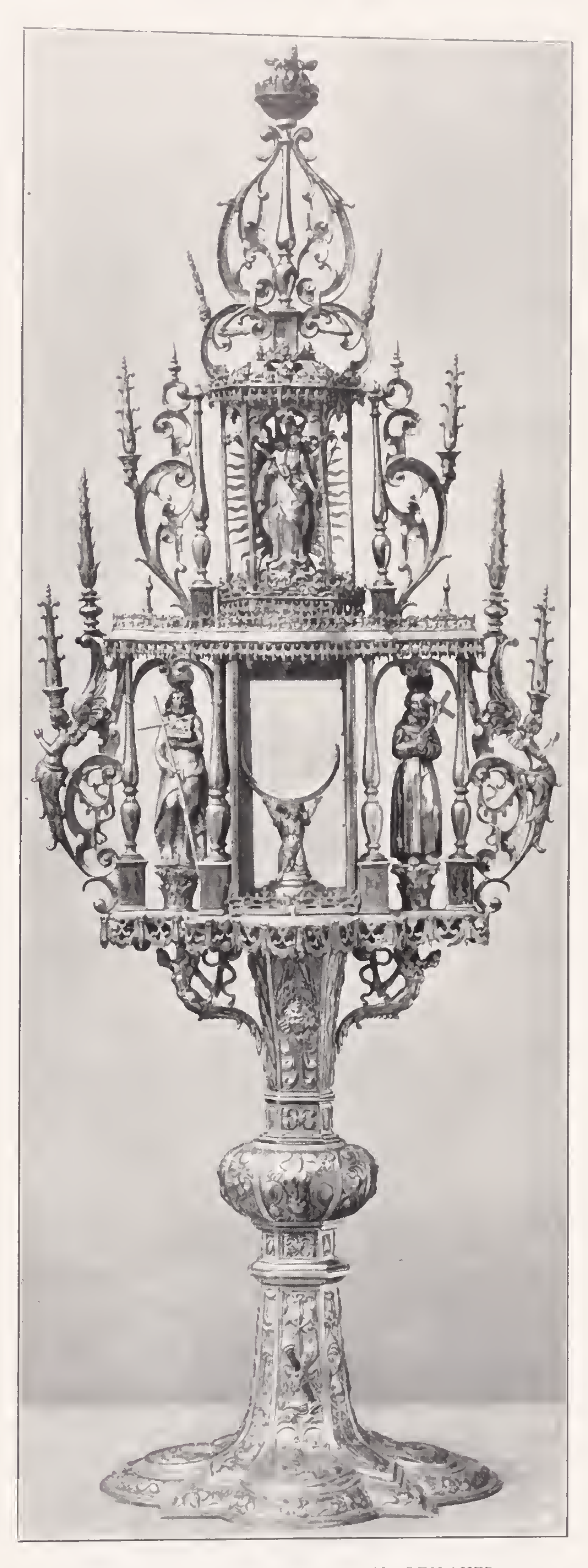
MONSTRANZ DER KATH. PFARRKIRCHE ZU GRÜNBERG
Ausstellung in Breslau 1905

Die beiden Reliquiarien in Armform der hl. Hedwig (Abb. S. 255) und des sel. Ceslaus gleichen sich bis auf das der Hand zum Halten gegebene Symbol des betreffenden Heiligen vollständig, und so ist es wohl zu erklären, daß, wie sich bei eingehender Untersuchung der beiden Stücke herausgestellt hat, die beiden oberen Aufsätze mit der Hand und den Symbolen vor Jahren einmal miteinander vertauscht worden sind, so daß nun die Aufschriften wie die dargestellten Symbole mit den wirklichen in den Geräten befindlichen Reliquien nicht mehr übereinstimmten.[1]) Der Fuß ist sechseckig gestaltet und ruht auf Kugeln; von dem Schaft trennt ihn ein sauber gearbeiteter Fries, der in seinen sechs Abteilungen als stetig wiederkehrendes Mittelmotiv einen prächtigen, im Neste (?) sitzenden Adler, an den Seiten Rankenwerk zeigt. Die Vermittelung zwischen Fuß und Schaft stellen wie beim kleinen Kreuz sechs, diesmal aber frei geschwungene Henkel her, aus denen sich in der Mitte an der Biegung Frauenbüsten entwickeln. Zwischen und über Eck unter den Henkeln sitzen aus Ranken und Palmetten zusammengesetzte Zierstücke, desgleichen am Schaftstamme fünf pausbackige, geflügelte Engelköpfe, an sechster Stelle ist das Wappen des Stifters (beim anderen Reliquiar ein weiterer Engelskopf) angebracht. Ein mit über Eck sitzenden Engelköpfen und aufgelegten Ornamentstücken verziertes Übergangsglied trennt den Schaft von dem eigentlichen Reliquienbehälter, der aus einem oben und unten von einer getriebenen Silberfassung umgebenen Glaszylinder besteht. Die beiden Teile der Fassung sind durch vier Halbstäbe verbunden, denen unten vier Engelköpfe als Auflager dienen. Ein nicht ganz $1^1/_2$ cm hoher, durchbrochener Fries mit dem viermal wiederkehrenden Motiv eines laufenden Vogels in Rankenwerk und ein kleiner Kranz dicht gereihter Palmetten schließt die untere Fassung des Zylinders ab; die obere Fassung entwikkelt sich in ganz gleicher Weise. Der Fries zeigt das Adlermotiv vom Fuße des Reliquiars. Die Verbindungsstäbe tragen oben vier kleine Statuetten der Schutzpatrone des Domes, des hl. Johannes d. T., des hl. Johannes Ev., des seligen Vinzenz Levita und der hl. Hedwig. Auf den eigentlichen Reliquienbehälter folgt eine 0,6 cm hohe Manschette, die unten durch einen gotisierenden Zinnenkranz, oben durch einen durchbrochenen Rand abgeschlossen wird; sie enthält folgende abgekürzte Inschrift: Nec non magnae ducissae Agunicae patroniae

[1]) Sind inzwischen ausgetauscht worden.

Silesiae Hedvigi donum hoc Baltasar Neander de Otmuchovia S(anctae) T(heologiae) D(octor) Archidiac(onus) et canonic(us) Wratisl(aviensis) consiliar(ius) r(evere)nd(issi)mi d(omini) e(pisco)pi et curiae e(pisco)palis ibidem praefectus pietatis ergo anno MDCVII obtulit. Aus der Manschette steigt die nur ganz wenig unterlebensgroße Hand mit dem Symbol der Heiligen, einer Kirche, empor, an den schmalen Gelenken von einer kleinen Kette umschlossen, deren Glieder aus dem wiederkehrenden Motiv zweier ein flammendes Herz umschließenden Hände bestehen. Die Hand selbst ist wenig modelliert und etwas steif, auffallend ist im Gegensatz zu der sonstigen Glätte der Behandlung eine etwas übertriebene Runzelung der Haut an den Gelenken. Der kleine Kirchenbau, der mehr auf der Hand schwebt, als daß er von ihr getragen wird, ist deshalb höchst interessant, weil er ein ausgesprochen archaisierendes Bestreben aufweist, das uns in einer ganz eigenartigen Architekturkomposition entgegentritt und uns durch die Verquickung mehrerer ganz verschiedener Stile untereinander höchst eigenartig berührt. Ein Teil der Kirche enthält folgende Inschrift: Quisquis es, sacrilegas cohibe manus nam digitus inclitae Hedvigis idem potest quod corpus eius integrum.

Das Reliquiar des seligen Ceslaus gleicht, wie schon erwähnt, dem der hl. Hedwig bis auf unbedeutende Abweichungen vollständig. Verschieden ist z. B. die Hand, welche im ganzen etwas voller und weniger steif gebildet ist und nicht jene übertriebene Runzelung an den Gelenken, wie dort, aufweist. Nicht unmöglich wäre es, an eine spätere Überarbeitung der Hand zu denken, denn die Kugel mit dem Flammenbüschel, die sie trägt, gehört sicher, wie die Inschriften auf der Manschette beweisen, dem Anfange des 18. Jahrhunderts an. Dieselben lauten: Os hoc cubiti ex tumba B(eati) Ceslai desumptum et a P(atre) Priore ad S(anctum) Adalb(ertum) Bern(ardum) Neugebauer Ser(enissi)mo E(pisco)po Franc(isco) Lud(ovico) pro ecclesia Cathed(rali) oblatum dum 1715 dei 27. Nov(embri) Sacra Eiusdem Lipsana in Eccl(esia) P(atris) P(redicatorum) Dominici Solemni ritu levarentur et publ(icae) ven(erationi) exponerentur; und: Proqua gemma tam pretiosa nostris in oris nata ad Thesarum Ecclesiae reponenda Suoq(ue) tempore fidelium cultui propo̅(n)enda chirothecam hanc argenteam Capitulum Chathedralis Ecclesiae Wratislaviensis ex Cassa Fabrices f(ieri)



FRANKENSTEINER MONSTRANZ IM BRESLAUER DIÖZESANMUSEUM
Ausstellung in Breslau 1905

f(ecit). Die zweite Inschrift ist, wörtlich genommen, entschieden irreführend, denn das Reliquiar ist nicht erst damals »angefertigt« worden, sondern bleibt stets eine unzweifelbare Arbeit des Fabian Nitsch. Dagegen ist es sehr wahrscheinlich, daß es ursprünglich anderen Zwecken diente (vielleicht für ein Reliquiar des hl. Vinzenz Levita) und erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts seiner gegenwärtigen Bestimmung zugeführt worden ist. Die Flammenkugel gilt als Symbol des seligen Ceslaus, weil zur Zeit des Tartarensturmes auf sein Gebet eine flammende Kugel vom Himmel gefallen sein und die Feinde verscheucht haben soll. Übrigens hat sich, wie Vergleichungen ergeben, Nitsch teilweise an ältere Vorbilder angelehnt.

So kämen wir zu der letzten Arbeit von der Hand dieses Meisters — wenigstens, soweit uns seine Werke zurzeit bekannt sind — zu dem »großen Kreuze« des Breslauer Domschatzes, das bis zum Jahre 1900 nur wenig Beachtung gefunden hat und bis dahin nur bei Lutsch (die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau, S. 170) erwähnt war und dann von Dr. Moriz-Eichborn (Schlesiens Vorzeit N. F. I) eingehend gewürdigt ist. Mit vollem Rechte sagt er:

In dieser letzten Arbeit hat Fabian Nitsch sich zu fast rein künstlerischem Schaffen durchgerungen und ein Werk geschaffen, das wir seiner Größe, wie besonders aber seiner ganz eigenartigen Ausgestaltung und Ausführung nach mit vollem Rechte als eine einzigartige Schöpfung der ganzen deutschen Goldschmiedekunst bezeichnen dürfen. Erscheint es einerseits als die Vollendung alles dessen, was er in seinen vorausgehenden Werken angestrebt oder vorbereitet hat, mit einem Worte als das Hauptwerk seines ganzen Lebens und Schaffens, so ist es anderseits, gleichsam ein Gegenstück zu dem von seinem Vater geschaffenen berühmten Altarwerk im Breslauer Dom, unstreitig die bedeutendste künstlerische Tat am Ausgange der schlesischen Renaissance. In schönem rhythmischem Aufbau, der strenge Gesetzmäßigkeit in künstlerisch vollendete Formen zu hüllen weiß, strebt das Kreuz, ganz in Silber getrieben und dann im Feuer vergoldet, in reicher, aber edler Umrißlinie, über und über in prächtigster Weise mit Silberfiligran überzogen, zu der stattlichen Höhe von $1^1/_2$ m empor. Bis zu 80 cm Höhe erhebt sich vom sechseckigen, modernen Holzsockel der Untersatz, auf dem sich das eigentliche Kreuz aufbaut, überragt von einem Flammenstern, auf welchem ein Pelikan thront. An dem Untersatze hervorzuheben sind die sechs an den Ecken angebrachten, mit Aufsätzen versehenen Kugelgebilde, die dem ganzen Kreuz als Träger dienen und im Prinzip an die Kugelfüße beim kleinen Kreuz und den beiden Reliquiaren erinnern, sowie der kleine durchbrochene Fries mit Engelköpfen, welcher den Fuß vom Schafte trennt und in gleicher Weise wie die hier auftretende Henkelverbindung ein Motiv darstellt, das bereits von den beiden Reliquiaren und vom kleinen Kreuz her bekannt ist, diesmal aber in künstlerisch freiester Form und höchster Vollendung wie Feinheit der Ausgestaltung auftritt. Gleichsam im Schatten der Henkel stehen an den sechs Ecken die kleinen Figuren Johannes des Täufers, des hl. Augustinus, des hl. Michael, der hl. Katharina, des hl. Ambrosius (?) und des hl. Franziskus oder Dominikus. Den aus ihnen ausladenden Schaftstamm schmückt derselbe durchbrochene Fries mit dem Motiv des laufenden Vogels, den wir bei den beiden Reliquiaren fanden. Die weiteren Glieder des Untersatzes zeigen als charakteristisches Merkmal der Kunst des Meisters und seiner Zeit eine reiche und geschmackvolle Verwendung entzückend geschnittener Henkel — gleichsam den herrlichen Ausklang und die Auflösung der bescheidenen und noch stark befangenen Anfänge beim kleinen Kreuz in künstlerischer Freiheit. Der obere Aufsatz des Untersatzes



KOPFRELIQUIAR AUS DER PFARRKIRCHE IN REICHENBACH
Ausstellung in Breslau 1905

wird dann auf Vorder- wie Rückseite durch einen prachtvoll modellierten Pelikan unterbrochen, der sich mit dem Schnabel Federn aus der Brust reißt. Den oberen Abschluß des Untersatzes, der sich aus je zwei Einziehungen und Ausladungen zusammensetzt, hat das Kreuz erst bei seiner letzten umfassenden Erneuerung im Jahre 1896 erhalten. Die noch auf die Gotik zurückverweisende Kreuzform ist mit im Vierpaß gestalteten Enden beibehalten. Der oberste Vierpaß zeigt, aus den Ecken hervortretend, vier schraubenförmige Gebilde, welche vielleicht die Kreuznägel darstellen sollen. Die Winkel des Kruzifixus füllen rautenförmige Vorsprünge aus, so daß das ganze Kreuz wie auf einem Kissen ruhend erscheint. Über dem Kreuze erhebt sich, wie schon erwähnt, ein Flammenstern, der auf Vorder- und Rückseite mit je einem prachtvollen Halbedelstein geschmückt ist und von einem kleineren Pelikan überragt wird, der auf seinem Neste sitzt. Das ganze Werk ist in reichster Weise mit Silberfiligran-Email bedeckt. Frei davon bleiben nur die figürlichen Teile und der Aufsatz oberhalb des Kreuzes. Die zur Verwendung gekommenen Emailfarben sind vorzugsweise hellblau, dunkelblau, gelegentlich rot, gelb und grün; besonders die letzteren drei stimmen herrlich zu dem goldenen Untergrund. Die Emails sind teilweise nur gemalt, teils in gehöhter Arbeit ausgeführt. Von besonders hervorragender Schönheit ist die Emailinschrift über dem Kruzifixus J N R J, wie denn überhaupt das eigentliche Kreuz am reichsten behandelt ist. Mit dem Silberfiligrannetz ist der dekorative Schmuck des Werkes bei weitem nicht erschöpft; es dient vielmehr erst einem wahren Edelsteinteppich als Auflager, der im Verein mit dem buntfarbigen Email in fast sinnverwirrender Weise die Fläche überziehend, die Grundform des Ganzen derartig verhüllt, daß man sich fast mühsam erst zu seinen schönen Grundlinien durchsehen muß. In dem übermäßigen und vielleicht — aber dann wohl nur auf fremden Antrieb hin — absichtlichen Reichtum des Kreuzes an Dekoration und Schmuck liegt unleugbar schon ein gewisser barocker Zug. Man könnte sich also recht wohl geneigt sehen, in Fabian Nitsch ebenso, wie er uns bei seinen früheren Werken in manchen Punkten als archaisierender, letzter Ausläufer vergangener Kunstrichtungen erscheinen mochte, hier, wo er gleichsam die berauschende Pracht der Jesuitenkunst zu antizipieren strebt, einen Vorläufer und Ankündiger kommender Stilprägung zu erkennen. Die figürlichen Teile des Kreuzes sind recht gut gearbeitet, namentlich die edle freie Durchführung der Gestalt des Gekreuzigten offenbart einen erfreulichen Beweis von dem gesunden Formenverständnis des gereiften Fabian Nitsch.[1]

(Schluß folgt)



STATUETTE DES HL. JAKOBUS AUS DER KATH. PFARRKIRCHE IN NEISSE VON M. ALISCHER
Ausstellung in Breslau 1905

ZUR SÜDDEUTSCHEN BUCHMALEREI DES SPÄTEREN MITTELALTERS

Von BEDA KLEINSCHMIDT O. F. M. in Haareveld (Holland)

Jene merkwürdige Umwälzung in der Malerei, »die zwischen 1440 und 1460 stattfand, wie sie in so kurzer Zeit vielleicht noch nie dagewesen war«,[2] kann unmöglich richtig gewürdigt werden, wenn man nur die Tafelmalerei berücksichtigt, ohne auch die Miniaturen in den Kreis seiner Beobachtungen zu ziehen. »Der griechischen Kunst Entwicklung mag ohne Kenntnis der Vasenmalerei immerhin verfolgbar sein, wer aber den kleinen, naiven, unbeholfenen und urwüchsigen Randmalereien und Initialzierden der nordischen Kunst fremd gegenübersteht, wird den großen Umschwung, der sich im 15. Jahrhundert vollzieht, nicht verstehen können«.[3] Gewährt

[1] Zu den Abb. 253, 256—59 vgl. die Rubrik »Zu unsern Bildern.«

[2] Schmidt, Wilh., Interessante Formenschnitte des 15. Jahrh., München 1886.

[3] Bredt, Katalog der mittelalterlichen Miniaturen des Germanischen Nationalmuseums. (Mit zahlreichen Abb. u. Taf.) Nürnberg 1903, S. 4.

man indes den Miniaturen die ihnen gebührende Beachtung, verfolgt man ihre Entwicklung in den verschiedenen Landschaften, dann erscheint jener Umschwung weder so überraschend, noch auch so unvorbereitet, wie vielfach angenommen wurde. Leider waren diese Dornröschen unter den Kunstgebilden bis in jüngster Zeit im Staub der Bibliotheken fast gänzlich in Vergessenheit geraten. Nur einzelne hervorragende Meister und Muster waren durch Waagen und Kugler genugsam bekannt geworden, aber sie erschienen zu isoliert, man kannte nicht ihren Zusammenhang, wußte nicht, auf welchen Schultern sie standen. Es war und blieb lange Zeit Schultradition, daß die süddeutsche Malerei einen wesentlichen Einfluß von den Niederlanden erfahren und auch der Kölner Schule viel zu verdanken habe. Mit diesen Anschauungen gründlich und prinzipiell aufgeräumt zu haben, ist das Verdienst Berthold Riehls, nachdem bereits E. Haendcke den niederländischen Einfluß bezüglich eines einzelnen süddeutschen Meisters entschieden in Abrede gestellt hatte. Seitdem ist eine ganze Reihe Arbeiten über spätmittelalterliche Miniaturmalerei erschienen, besonders in den Straßburger »Studien zur deutschen Kunstgeschichte«. Speziell hat die Geschichte der Miniaturen noch eine große Bedeutung für die Entwicklung des Sittenbildes [1]) und der Landschaftsmalerei [2]) und selbst auf den Kulturstand eines Landes und einer Zeit wirft sie ein bedeutsames Licht. Wir möchten hier daher nachdrücklich auf die neueren Arbeiten über süddeutsche Miniaturmalerei hinweisen, zumal sie bei der Hochflut der neu erscheinenden Kunstliteratur allzu leicht der verdienten Beachtung entgehen. Am ehesten dürfte dieser Zweck erreicht werden durch eine kurze Zusammenfassung der mehr oder minder sicheren Resultate, welche diese Studien bisher ergeben haben. Ich berücksichtige hierbei zunächst nur die in Buchform erschienenen Arbeiten, ohne indes meine Ansicht mit den darin vorgetragenen Meinungen stets zu identifizieren. Zunächst sollen einige allgemeine Ergebnisse von Wichtigkeit vorgelegt, dann die einzelnen Schulen Süddeutschlands behandelt werden. [3])

I.

1. Seit der Publikation Janitscheks über die deutsche Malerei ist die Technik der Buchmalerei ganz erheblich in den Vordergrund der Forschung getreten. Janitschek glaubte nämlich die Beobachtung gemacht zu haben, daß zur Bildung unseres nationalen Stiles von größter Bedeutung gewesen sei die lavierte Federzeichnung. Um die Mitte des 12. Jahrhunderts, so etwa führt er aus, folgt durch den Aufschwung der nationalen Dichtung ein Umschwung in der Malerei; das jetzt in nationaler Sprache abgefaßte Volksepos und die höfische Dichtung sollten auch künstlerisch durch die Malerei festgehalten werden. Für solche Darstellungen fehlte es aber in den Ateliers unserer Künstler an Vorlagen. Dabei stellte sich ferner heraus, »daß der Prozeß der Gouachemalerei zu mühevoll, zu umständlich war, wenn es sich darum handelte, den phantasievollen Eingebungen des Dichters in der Illustration zu folgen. Das macht die Not zur Tugend, den Mangel an Kenntnis der altgeübten Technik zum Vorzug; die einfache oder bloß lavierte Federzeichnung wird das am besten entsprechende künstlerische Ausdrucksmittel für die frischen Bilder einer abenteuerlichen, überaus beweglichen Phantasie«. Diese nationale Technik ward auch die volkstümliche Weise der Illustration und blieb es, bis sie durch den Holzschnitt abgelöst wurde. Nebenher erfuhr aber Deutschland den Einfluß der hochentwickelten Illuminierkunst Frankreichs, wo bereits seit dem 13. Jahrhundert an Stelle der unregelmäßig kolorierten, oft unsicheren Umrißzeichnung eine feine Federzeichnung getreten war, deren Umrisse sorgfältig mit Deck-

[1]) Vergl. Riehl, Gesch. des Sittenbildes in der deutschen Kunst, Berlin 1884, S. 22.

[2]) Kämmerer, Die Landschaft in der deutschen Kunst, Leipzig 1888.

[3]) Wenngleich wir hier keine Kritik üben wollen, so mögen doch bezüglich der in den »Studien zur deutschen Kunstgeschichte« publizierten Arbeiten einige Wünsche gestattet sein. Zunächst wäre es wünschenswert, über das Größenverhältnis der Bilder (und auch der Bücher) etwas Genaueres zu erfahren. Hier versagen die »Studien« fast gänzlich; kaum daß hie und da ein Anlauf genommen wird. Wie leicht solche Angaben gemacht werden können, zeigt die schöne Arbeit von R. Durrer über die »Maler- und Schreiberschule von Engelberg«. Auch bezüglich des Illustrationsapparates scheint mir Durrers Arbeit vorbildlich, nicht nur was die Menge, sondern auch was die Art und Weise des Gebotenen anlangt. Ferner ist die Bezeichnung der Illustrationen und auch die Rücksichtnahme im Text mehrfach etwas mangelhaft. Zuweilen ist auch die Kenntnis der verschiedenen liturgischen Bücher nicht ausreichend; sonst hätte z. B. das »Gänsebuch« in St. Lorenz zu Nürnberg in einer »Studie« nicht wiederholt als »Missale« bezeichnet werden können. Endlich fürchte ich auch, daß hier manche Arbeit nochmals getan werden muß, weil aus den Handschriften nicht alles herausgeholt ist, was sie dem kundigen Auge bieten. Es wäre bei diesen Studien das durchaus richtige Wort Haseloffs zu beachten: »Sobald versucht wird, eine Handschriften-Gruppe eingehend zu behandeln, soll der Forschung alles Material, welches die Gruppe für die Ikonographie bietet, zugänglich gemacht werden«, wenngleich ja bei spätmittelalterlichen Studien das stilistische Interesse das ikonographische bei weitem überragt.

farben ausgeführt wurden.[1]) Diese kostspieligere, mehr das ästhetische Gefühl befriedigende Technik wurde im Gegensatz zur billigeren, nationalen, volkstümlichen Federzeichnung vorzugsweise für die Werke der Vornehmen und der Fürsten verwendet, so daß sie kurz als französische und höfische Technik bezeichnet werden kann.

Für die Geschichte der deutschen Malerei des 14. Jahrhunderts ist diese Unterscheidung natürlich von höchster Bedeutung – vorausgesetzt, daß sie den Tatsachen entspricht.

Der anscheinend beweiskräftigen Darlegung Janitscheks, welcher sich u. a. Lamprecht[2]) und für die ältere Periode auch Kautzsch[3]) angeschlossen haben, ist besonders Vöge in seiner gründlichen Untersuchung über die Trierer (?) Malerschule entgegengetreten; nach ihm liegen nicht so sehr in der frühmittelalterlichen Federzeichnung, als vielmehr in der der gesamten Masse frühmittelalterlicher Deckmalerei zugrunde liegenden Federunterzeichnung die Anfänge des sog. »nationalen Federzeichnungsstiles«; eine technische Unterscheidung habe keine im Wesen der Sache liegende Berechtigung, der später zum Durchbruch kommende »nationale Stil« beruhe stilistisch wie technisch auf der Gesamtheit der bisherigen Traditionselemente.[4]) Auch Haseloff sieht keinen Grund, »in dem zeichnerischen Charakter der Deckmalerei der Stauferzeit einen von außen kommenden Einfluß« anzunehmen und von einer Entwicklung der Deckmalerei des hohen Mittelalters und der Zeichentechnik durch Hinzutreten der Farbe könne nicht die Rede sein.[5])



FRANZ ZELEZNY, WIEN — ST. URBAN
Reliquiar im Dom zu Wien, vgl. Jgg. I, S. 262

Denselben Standpunkt vertritt für die spätere Zeit mit aller Entschiedenheit auch Kautzsch; weder die stilistische Betrachtung noch die Scheidung der Volks- und Hofkunst gestatte eine Sonderung in nationale Federzeichnung und französische Mischfarbenmalerei; überhaupt sei für diese Zeit eine sichere Ausscheidung der französischen Bilderhandschriften vorläufig unmöglich.[6])

2. Eine andere Frage, die für unsere Beurteilung der mittelalterlichen Buchmalerei von großer Wichtigkeit ist, hat Kautzsch zum ersten Male prinzipiell erörtert. Man weiß, wie wenig Geschmack der Laie den »verzeichneten, un-

[1]) Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, Berlin 1890, S. 105, 109 f.

[2]) Deutsche Geschichte III², 240 ff.

[3]) Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriften-Illustration im späteren Mittelalter, Straßburg 1894, S. 5.

[4]) Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends, Trier 1891, S. 158 ff. (Ergänzungsheft der »Westdeutschen Zeitschrift«.)

[5]) Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhts., Straßbg. 1897, S. 51 f.

[6]) Einleitende Erörterungen, S. 19.

proportionierten« Bildern des Mittelalters mit ihrer seltsamen Farbenskala abgewinnen kann; erst wiederholtes, intensives Studium und nicht zuletzt ihre hohe kunsthistorische Bedeutung läßt uns diese alten Monumente trotz aller »Verzeichnungen« mit Liebe umfangen. Man nahm natürlich bisher fast allgemein an, die naturwidrigen, oft ganz ungeheuerlichen Darstellungen der mittelalterlichen Miniatoren, die den Menschen ebenso groß wie eine Stadtmauer zeichnen und die Pferde grün und blau kolorieren, sei eine Folge ihrer Unfähigkeit, das Bild der Netzhaut koloristisch und zeichnerisch richtig wiederzugeben. Diese Ansicht ist nach Kautzsch durchaus unzutreffend; es sah der mittelalterliche Künstler »in der Nachahmung der Natur weder den Zweck seiner Schöpfung noch auch nur eine unerläßliche Vorbereitung für deren Wirkung, er zeichnete seinen Gegenstand nicht nach, sondern übertrug ihn in eine andere Sprache. So ward ihm die Darstellung zu einer Welt für sich, nicht ein Abbild, sondern ein Symbol«. Der Maler gibt also statt der täuschenden Wirklichkeit die Personen und Gegenstände im »Stil« seiner Zeit, ohne sich auch nur darum zu bemühen, ein naturwahres Bild zu entwerfen; speziell ist die Landschaft und die Architektur stets »stenographisch« dargestellt. Es ist somit »nicht das unentwickelte Können, sondern das eigenartige Wollen«, welches den Mangel an Natürlichkeit verursacht (a. a. O., S. 8f.).

Es ist klar, wie sehr durch diese Anschauung [1]) unser Urteil über die Miniaturen des Mittelalters von Grund aus geändert werden muß und wie bedeutend uns eine gerechtere Beurteilung dieser Arbeiten erleichtert wird, wenn diese Darlegung Kautzschs zu Recht bestehen bleibt. Im wesentlichen hat sich Haseloff im gleichen Sinne ausgesprochen; lag es doch nach ihm der mittelalterlichen Kunst durchaus fern, »den Schein der Wirklichkeit nachzuahmen; sie strebte vielmehr darnach, durch bestimmte deutliche Symbole ihren Gegenstand darzustellen. Am allerwenigsten dachte man daran, durch rein malerisches Farbenspiel den Eindruck der Natur zu erreichen, die Farbe wurde ja nur im dekorativen Sinne verwertet, nicht einmal, daß der Grundton der Farbe des Gegenstandes der Natur entsprach.« Haseloff fügt noch hinzu, diese Auffassung gelte in gleicher Weise für Deckmalerei und Federzeichnung, während Janitschek der höfisch-französischen Deckmalerei bezüglich der Naturwahrheit einen Vorrang einräumen wollte [2]).

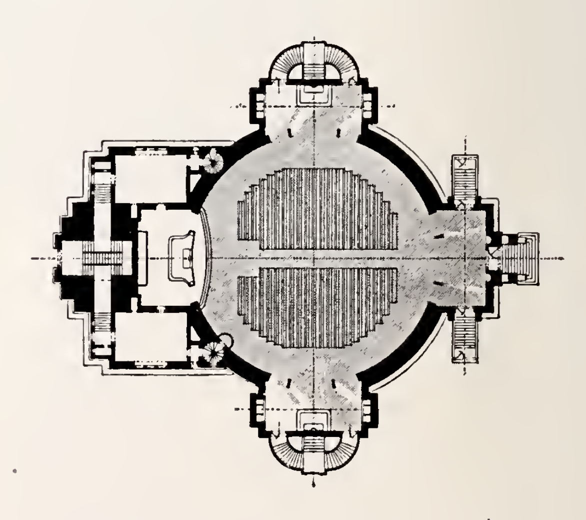
Die »stenographische« Darstellung — statt der Landschaft einige Erdschollen —, der Irrealismus der Farbe — grüne, blaue Pferde —, die symbolische Auffassung — pilzartige Bäume — halten sich grundsätzlich unverändert bis zum Ende des 14. Jahrhunderts, wenngleich immerhin schon vorher einige Abwandlungen nicht zu verkennen sind. Namentlich suchte man das Seelenleben deutlicher und verständlicher wiederzugeben, was teils durch die neuen Stoffe veranlaßt, teils direkt vom Miniator beabsichtigt wurde.

Besteht diese höchst beachtenswerte Ausführung von Kautzsch auf Grund eines umfassenderen Quellenmaterials die Prüfung, so kann über seine weitern Aufstellungen keine Meinungsverschiedenheit mehr obwalten: der um 1410 einsetzende Realismus bietet uns statt der Symbole die Wirklichkeit, statt der Typen Charaktere, statt eines Erd- und Bodenstreifens die Landschaft, welcher der Mensch jetzt ein- und selbst untergeordnet wird. Dieser um 1410 beginnende Wechsel ist um 1450 im wesentlichen abgeschlossen (a. a. O. S. 47).

3. Wo liegt aber die Ursache dieser Veränderung? Woher kam unserer heimischen Kunst dieser »Realismus?« Daß die deutsche Malerei diesen Fortschritt den van Eyck und ihrer Schule zu verdanken habe, dieser Glaube ist längst überwunden, ebenso wie die Meinung, wir wären von unsern französischen Nach-

[1]) Ganz neu ist dieselbe freilich nicht, wie Kautzsch selbst hervorhebt; bereits Janitschek (Adahandschrift, S. 107) und Kämmerer (Landschaft S. 16) haben sich in ähnlichem Sinne ausgesprochen, jedoch mit größerer Zurückhaltung.

[2]) Thüring.-Sächsische Malerschule, S. 50. 247.



ENTWURF ZU EINER PFARRKIRCHE IN WÄHRING
VON OTTO WAGNER — GRUNDRISS
Text S. I der Beilage



OTTO WAGNER, WIEN — ENTWURF FÜR EINE PFARRKIRCHE IN WÄHRING, SEITENANSICHT
Text S. I der Beilage

barn stark beeinflußt. Eine richtige Beantwortung nach den Wurzeln und Anfängen des Realismus muß nach Kautzsch von den einzelnen Landschaften ausgehen, und da findet sich, daß die oberdeutsche Malerei den Realismus aus und durch sich selbst errungen hat; namentlich hat die Regensburger Schule schon frühzeitig die Landschaftsmalerei ausgebildet, während die Schwäbische Schule in der Charakteristik der Personen sich auszeichnete. Noch entschiedener hat Riehl den durch nichts begründeten Glauben an den Einfluß der Niederländer in das Reich der Legende verwiesen. Ihm zufolge ist ebenfalls der wahre Grund des Durchbruches des Naturalismus, der sich schrittweise verfolgen läßt, die Folge der gesamten Entwicklung unserer mittelalterlichen Kunst und zeigt sich auch gerade so in der Plastik, die doch sicher in ganz Oberdeutschland nicht das geringste mit der der Niederlande zu tun hat, wie auch in der Geschichte des Ornaments und zwar ganz besonders in der der Buchmalerei. Nur weil wir seit langem ge-

wohnt sind, überall nach niederländischem Einfluß zu suchen, finden wir ihn — auch wo er nicht ist.«[1])

Gänzlich blieb die oberdeutsche Malerei allerdings von dem Auslande nicht unberührt; wir werden bei der Entwicklung der einzelnen Lokalschulen auf diese Frage zurückkommen und sehen, in wie weit sie unter französisch-böhmischem und niederländischem Einfluß gestanden haben.

4. Der um 1460 zum Abschluß gekommene Umschwung in der Malerei fällt, was Kautzsch nur indirekt andeutet, was aber auch hervorgehoben zu werden verdient, in eine Periode, welche der Buchmalerei anscheinend nur geringes Interesse entgegengebracht hat. Nach der reichen Produktion kostbarer Handschriften in der karolingisch-ottonischen Zeit war man auch in den nächstfolgenden Jahrhunderten nicht müßig gewesen, wenngleich man mehr schreiblustig als illuminierkundig war. Da folgt um 1400 eine auffallende Sterilität in der Hervorbringung illuminierter Bücher, die bis etwa 1450 andauert. Stammen doch von den ca. 150 bayerischen Handschriften, die Riehl bearbeitet hat, nur etwa 15 aus dem eben als steril bezeichneten Zeitraum; Bredt vermochte aus dieser Zeit nicht eine einzige Augsburger Handschrift mit Sicherheit anzugeben; ebenso ist auch Nürnberg damals sehr arm an neuen illuminierten Handschriften gewesen.

Man fragt sich da unwillkürlich: woher dieser Mangel an neuen Handschriften, woher diese Leere? Während Kautzsch über diese Periode schnell hinwegeilt, ohne den Ursachen der Unproduktivität nachzuspüren, glaubt Bredt sie durch Überproduktion der vorhergehenden Jahrhunderte erklären zu müssen,[2]) eine Erklärung, der Raspe die Tatsache entgegenstellt, daß wohl in keiner Periode so viele ausländische Handschriften bei uns eingeführt sind, wie gerade in dieser; das würde gewiß nicht der Fall gewesen sein, wenn die Handschriften, besonders die liturgischen, damals im Übermaß vorhanden gewesen wären. Raspe sieht daher den eigentlichen Grund der Sterilität in der Buchmalerei in dem Umstande, daß Deutschland sowohl technisch wie stilistisch hinter den andern Nationen, besonders hinter der damals blühenden französischen Miniaturkunst zurückgeblieben sei;[3]) »daher beherrschten die fremden Bücher den Markt und wurden sowohl in den höheren Ständen wie in den Klöstern beliebt.«[4])

Indes dürfte auch die Inferiorität Deutschlands in der Buchmalerei allein kaum genügen, um den geringen Vorrat an Handschriften zu erklären; trotz dieser Inferiorität wären mehr Bücher, wenn auch minderwertig in den Miniaturen, geschrieben als die vorhandenen schließen lassen. In unserer Frage verdient jedenfalls ein schon von Wattenbach mit gewohnter Sachkenntnis hervorgehobener Umstand Berücksichtigung: der Rückgang des regulären Lebens in den Klöstern und die damit zusammenhängende Vernachlässigung des Studiums. Konnten doch in dem berühmten Kloster Murbach 1291 die Mönche nicht einmal schreiben, auch in St. Gallen verstanden mehrere diese Kunst nicht, nicht einmal der Prior.[5]) Im 14. Jahrhundert dauerte der Rückgang fort. Als aber um die Mitte des 15. Jahrhunderts die Reform einsetzte, belebte sich auch wieder die frühere Schreib- und Illuminiertätigkeit. Ein Beweis hierfür sind die gerade damals so zahlreich entstandenen Missalien und Chorbücher, deren man für den nun wieder mit größerm Eifer und mit mehr Prachtentfaltung veranstalteten Gottesdienst bedurfte. Doch wäre es gewiß verfehlt, für alle Klöster die gleichen Ursachen anzunehmen. Das Ende der blühenden Miniatoren- und Kalligraphenschule zu Engelberg wurde z. B. um die Mitte des 14. Jahrhunderts wohl durch die große Pest herbeigeführt, welche die damals nur geringe Anzahl Bewohner im Männerkloster um zwei Mönche und fünf Schüler verminderte, während in dem unteren Frauenkloster innerhalb dreieinhalb Monaten 116 Nonnen starben.[6])

Jedenfalls wirkten mehrere Ursachen zusammen, um den Niedergang der deutschen Miniaturmalerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts herbeizuführen.

5. Noch eine andere Tatsache möchten wir hier hervorheben. Man betont in neuerer Zeit, daß bereits gegen Ende der romanischen Zeit an die Stelle der Mönchskünstler vielfach Laien-

---

[1]) Riehl, Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei im 15. Jahrhundert, München 1895, S. 3.

[2]) Bredt, Der Handschriftenschmuck Augsburgs im 15. Jahrhundert, Straßburg 1900, S. 10ff.

[3]) Auch die holländische Miniaturmalerei erreichte in den dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts ihre höchste Blüte, um bald nach 1450 in tiefsten Verfall zu geraten, vgl. Vogelsang, Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters, Straßburg 1899, S. 112.

[4]) Raspe, Die Nürnberger Miniaturmalerei bis 1515, Straßburg 1905, S. 13.

[5]) Wattenbach, Schriftwesen im Mittelalter, 3. Aufl., Leipzig 1896, S. 447.

[6]) Durrer, Die Maler- und Schreiberschule von Engelberg, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde 1901, Sep.-Abd., S. 67.



OTTO WAGNER, WIEN, MODELL DER KIRCHE DER NIEDERÖSTERREICHISCHEN LANDES-HEIL- UND PFLEGEANSTALTEN IN WIEN
Text S. I und II der Beilage

künstler traten.[1]) Mit Recht. Wenn dieses aber auch bezüglich der Buchmalerei gesagt wird, so dürfte man damit wohl weniger im Recht sein. Zwar hören wir gegen Ende des Mittelalters von bedeutenden weltlichen Miniatoren, ja anscheinend übertreffen die professionellen Künstler jetzt ihre Genossen in der Klosterzelle; dabei bleibt doch bestehen, daß es vorzugsweise Mönche und Nonnen waren, welche sich der Buchmalerei widmeten; anderseits aber heißt es den Klosterleuten zu viel Ehre antun, wenn Haendcke meint, »damals (um 1460) hätten in Deutschland die Mönche diese Kunst fast noch allein ausgeübt«[2]). Sicher wurde aber noch im 15. Jahrhundert die weitaus größte Zahl Bücher für kirchliche Zwecke und klösterliche Institute gemalt; profane Handschriften sind in dieser Zeit verhältnismäßig recht selten. Zählen wir doch, um nur zwei Beispiele anzuführen, unter den andert-

[1]) Den seltenen Fall der Namensnennung eines Laienkünstlers in karolingischer Zeit finden wir in einer Urkunde Arnulfs von Kärnthen v. J. 890. Vergl. Swarzenski, Regensburger Buchmalerei, Leipzig 1901, S. 15, Anm.

[2]) Berthold Furtmeyr, München 1885, S. 9.

halbhundert Handschriften bei Riehl nicht weniger als 20 Missalien und 21 Chorbücher, wozu noch eine Anzahl Bibeln, Psalterien, Homilien, Gebetbücher kommen, während der Bücher rein profanen Inhalts noch nicht zehn sind. Noch auffälliger ist das Verhältnis bei den Büchern und Blättern des 15. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum: auch hier noch keine zehn profane Arbeiten unter den ca. 220 von Bredt besprochenen Nummern. Die Herstellung der kirchlichen und religiösen Bücher, sowohl das Schreiben wie das Illuminieren, erfolgte aber in der Regel in den Klöstern selbst, »wie denn überhaupt nur ausnahmsweise Klöster diese echt klösterliche Beschäftigung dem Laienstande überließen«[1]). Erst als die Berufsmaler den Klosterleuten in der Kunst voraneilten, übertrug man jenen die Ausmalung der kostbaren Handschriften. Die gleiche Beobachtung hat Vogelsang (Holl. Miniaturen, S. 112) bezüglich der holländischen Buchmalerei gemacht. Als diese Kunst in Holland in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts fast allgemein in Verfall geriet, waren es nur die Klöster und Fraterhäuser, in denen die Illuminierkunst durch eine zwar konservative, aber glänzende Tradition mit Liebe gepflegt wurde.

6. Endlich sei noch mit einem Worte erinnert an die jetzt eintretende Spaltung zwischen profaner Buchillustration und kirchlicher Miniaturmalerei. Während die kirchliche Buchillumination bis ins 16. Jahrhundert konservativ bleibt und mehr durch feierlichen Ernst und farbige Deckmalerei zu wirken sucht, geht die profane Buchillustration zu einer leichten, flotten, oftmals unkolorierten Federzeichnung über, der es vornehmlich auf anschauliche Wiedergabe des Gegenstandes und der Handlung ankommt. Nicht selten sind es rohe, ungefüge Bilder im großen Maßstabe, denen man den Mangel an Tradition und Schulbildung ansieht. Der Grund dieser Spaltung liegt nach dem Gesagten vornehmlich in dem Inhalt der zu illustrierenden Bücher. Wir finden daher die leichten, flüchtigen Federzeichnungen namentlich in den damals viel gelesenen Weltchroniken, z. B. in einer 1419 von Johannes Cöler im Kloster Weingarten geschriebenen Weltchronik des Rudolf von Montfort und in einer 1422 von Ulrich Schriber aus Straßburg angefertigten Chronik des Rudolf von Ems.

Wichtiger als dieser von selbst in die Augen springende Unterschied ist die Frage, woher der süddeutschen, speziell der bayerischen Malerei die naturalistisch wirkende Federzeichnung kam. Eine Untersuchung des vorhandenen Materials ergibt nach Bredt die interessante Tatsache, daß nicht etwa das südwestliche Deutschland, noch viel weniger der Niederrhein bahnbrechend oder auch nur beeinflussend wirkte, es kam vielmehr diese frische, neue, flüchtige Darstellungsart von der oberrheinisch-alemanischen nach der schwäbisch-bayerischen Grenze.[2])

(Schluß folgt)

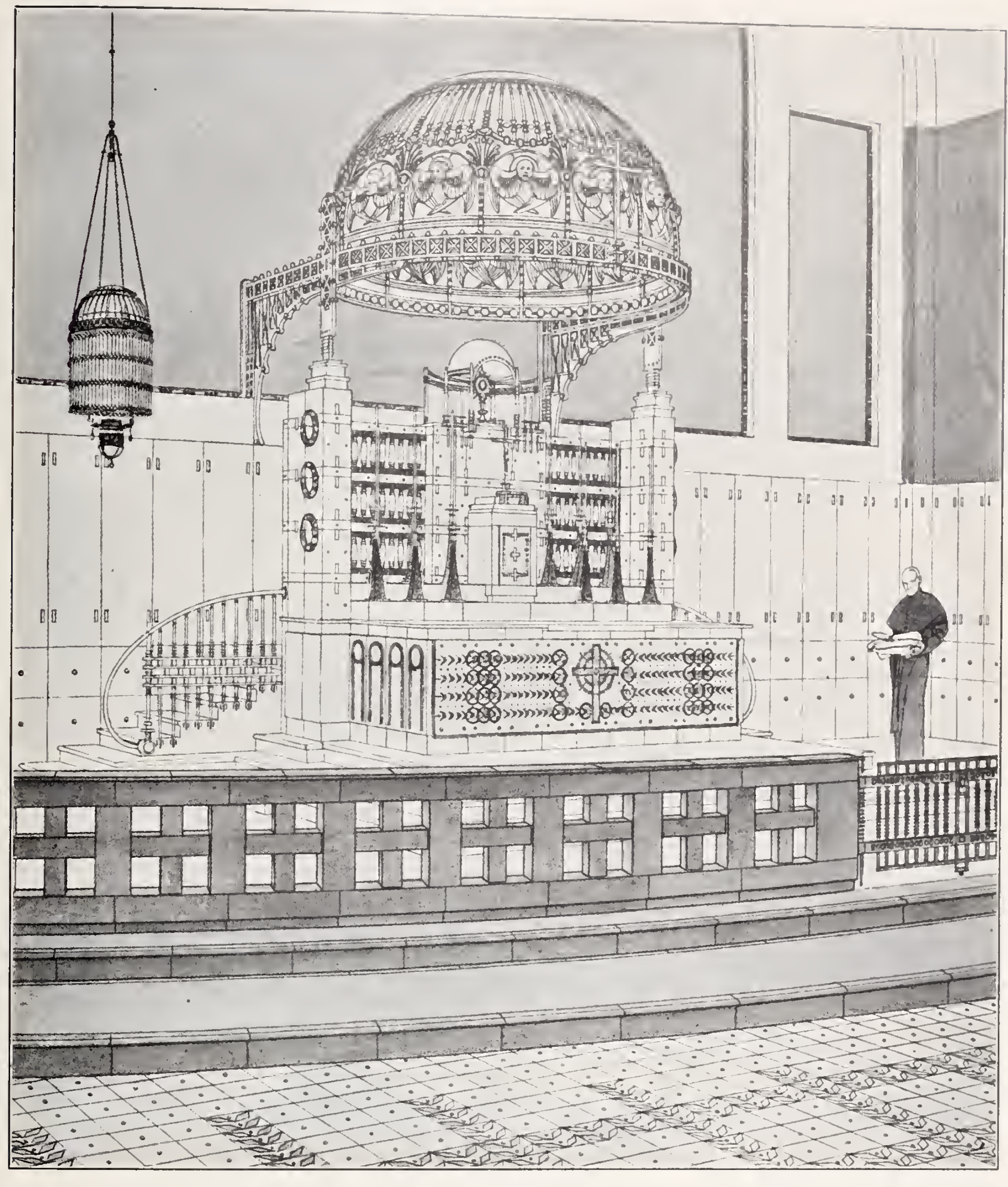
[1]) Raspe, S. 21.

[2]) Bredt, Handschriftenschmuck Augsburgs, S. 16.

GEORG PAPPERITZ

Wenn wir die Blicke unserer Leser auf Georg Papperitz anläßlich seines 60. Geburtstages hinlenken, so geschieht dies einmal wegen der bedeutenden Stellung, welche das Gesamtschaffen des Künstlers im heutigen Kunstleben einnimmt, dann aber auch, weil seine Veranlagung auf die große Kunst hindrängt und er auch der religiösen Kunst einige bedeutsame Werke geschenkt hat und ihr sicherlich deren mehr geschenkt hätte, wenn die Gunst der Verhältnisse ihn auf diesem Gebiet festgehalten hätte.

Geboren am 3. August 1846 zu Dresden, empfing Georg Papperitz die ersten Kunsteindrücke im Hause seines Vaters, des geschätzten, frühverstorbenen Landschaftsmalers Gustav Papperitz, und in den Ateliers der Freunde und Bekannten seines Vaters, zu denen Robert Reinick, Schirmer, Ludwig Richter, Joh. Schilling, Hübner, Hähnel u. a. gehörten. Nebenbei fand sein angebornes Malertalent die beste Nahrung an den Meisterwerken der Dresdener Galerie. Mit 15 Jahren begann er das Kunststudium an der Dresdener Akademie, an welcher er 2½ Jahre verblieb, um dann nach privatem Studium an die Akademie in Antwerpen zu gehen. Hier waren es die Werke des Rubens und van Dyck, welche auf ihn mächtig wirkten. Dann folgte ein siebenmonatlicher Aufenthalt in Paris, von wo der Kunstjünger nach Antwerpen zurückkehrte. Kaum war Papperitz im Jahre 1870 nach München übergesiedelt, da brach der Krieg mit Frankreich aus, den er mitmachte. Vom Kriegsschauplatz zurückgekehrt, wendete sich Papperitz wieder nach München, wo er seitdem ständig lebt. Von hier aus führten ihn mehrfache Reisen nach Italien, Holland, Paris, London. Vor etwas über 25 Jahren lenkte der junge Meister zuerst die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich durch das Kolossalbild »Ankunft in der Unterwelt«. Es liegt in dieser Komposition ein gewaltiges zeichnerisches und malerisches Kön-



OTTO WAGNER, WIEN ооо HOCHALTAR DER ANSTALTSKIRCHE DER NIEDERÖSTERREICHISCHEN LANDES-HEIL- UND PFLEGEANSTALTEN IN WIEN

Text S. II der Beilage

nen und ein echt dramatischer Zug. Nicht läßt sich eine Verwandtschaft mit Wilhelm von Kaulbach verkennen, vor allem darin, wie an einzelnen Figuren die dramatische Bewegung zur Herausarbeitung körperlicher Schönheit verwertet wird. Nun folgte als zweites, großes Historiengemälde die »Kreuztragung«, ein Breitbild, zu dem sich der Künstler wohl durch die Kompositionsweise der Venezianer und speziell durch die große »Kreuztragung« des Paolo Veronese in Dresden anregen ließ. Die Mitte der Komposition nimmt der Heiland ein, der unter der Kreuzeslast niedersank. In tiefstem Schmerz tritt Maria an ihn heran, während Magdalena und Simon von Cyrene das Kreuz emporzuheben suchen. Ein voranschreitender Henker, der den Fall Christi gar nicht bemerkte, zerrt an einem Strick; zwei vornehme Juden und Leute aus dem Volk, in verschiedenen Gemütsstimmungen, schließen sich im Zug der Mittelgruppe an.

Späteren Datums (1896 vollendet) ist die ergreifende »Kreuzabnahme«, die wir demnächst mehrfarbig bringen. Papperitz hat die über-



GEORG LEISEK, WIEN — RELIEF ÜBER DEM NEUEN PORTAL DES WIENER ZENTRALFRIEDHOFES
Eingang in die Ewigkeit. Text S. V der Beilage

aus schwierige Aufgabe nach der religiösen und künstlerischen Seite trefflich gelöst. Ruhig und würdig gleitet die teure Last des Leichnams Christi nieder, hin an das Herz Mariens und in die Arme des hl. Johannes, während Nikodemus die Schwere des Körpers mit seinem Rücken aufnimmt, ein Motiv, das ein sanftes Niedergleiten und das Vermeiden verzerrender Verkürzungen künstlerisch und sachlich begründet. Magdalena, die kurz vorher zu Bethanien die Füße Jesu gesalbt, »zu seinem Begräbnisse« (Joh. 12, 3—7), küßt ehrerbietig den niederhängenden Fuß und Joseph von Arimathäa, ein edler Greis, hält die Fackel, die man benötigen wird, wenn man den Leichnam in die nahe Grabeshöhle trägt. Religiöses Zartgefühl bildet die Grundstimmung des Gemäldes. Die große, feierliche Wirkung wird noch durch den geschlossenen, ungekünstelt regelmäßigen pyramidalen Aufbau der Gruppe gehoben, über welche nächtlich kühle Dämmerung hereinbricht, aufgehellt durch das warme Licht der Fackel.

Von den übrigen religiösen Bildern des Künstlers nennen wir »Aufgehendes Gestirn« (die Madonna mit dem Christusknaben), eine Mater dolorosa und einige Madonnenbilder, deren eines wir baldmöglichst mit anderen Gemälden des Meisters reproduzieren werden.

Im großen Publikum ist Papperitz zumeist durch seine zahlreichen feingestimmten und koloristisch wirksamen Porträts und zahlreiche Profanbilder bekannt, welche mit Vorliebe die leibliche Erscheinung schildern; auch mehrere Genrebilder und feingestimmte Landschaften malte er. Vor zehn Jahren mit dem Titel eines kgl. Professors geehrt und im Besitze vieler weiterer Auszeichnungen, strebt der Künstler nach immer höherer Vollendung und wir möchten nur wünschen, daß er in die Lage käme, nach so erfolgreicher Betätigung auf allen Gebieten seiner Kunst nunmehr in großen Schöpfungen all sein Können im Dienste hoher Aufgaben zusammenzufassen.

DENKMALPFLEGE IN BAYERN

Ein Erlaß des Kultusministeriums und des Ministeriums des Innern besagt:

»Die Wiederherstellung an einem Denkmal ist durch Anbringung der Jahreszahl und durch Zeichen, welche eine Unterscheidung der alten von den neuen Teilen ermöglichen, kenntlich zu machen. Die Art der Kennzeichnung bleibt dem leitenden Künstler überlassen.«

Zur Begründung wurde angeführt:

»Das Ziel der Denkmalpflege ist Erhaltung und Sicherung des Bestehenden. Es kann aber im Sinne der Erhaltung eines Bauwerkes eine Wiederherstellung sowohl wie die Erneuerung einzelner Teile und die Ergänzung fehlender Bauglieder nötig werden. Sind größere oder geringere Zutaten, Erneuerung verschwundener Teile oder Auswechslungen unabweisbar, so liegt es unter allen Umständen im Interesse sowohl der Kunstwissenschaft wie der mit der Denkmalpflege betrauten Bauverwaltung, vor allem auch der weiteren Kreise der Kunstfreunde, daß die erneuerten, ergänzten oder wiederhergestellten Teile genau gekennzeichnet und damit auch die Grenzen des Eingriffes festgelegt werden. In den meisten Fällen wird eine kurze Inschrift am Platze sein, die über das Jahr oder die Dauer der Wiederherstellungsarbeiten, die Art und den Meister der ausgeführten Arbeiten knappen Aufschluß gibt, in anderen Fällen wird schon eine Jahreszahl genügen, immer aber sollten an den erneuerten Teilen usw. für die Sachverständigen der gegenwärtigen wie der späteren Generationen leicht erkennbare Zeichen angebracht werden, die über deren Erneuerung keinen Zweifel lassen. Auf die Bedeutung dieser Zeichen kann in der Hauptinschrift oder an besonderer Stelle kurz hingewiesen werden. Das hier Gesagte gilt auch in entsprechender Weise für Werke der Plastik, der Malerei und des Kunstgewerbes.«

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer; Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.

ZWEI KIRCHEN-PROJEKTE VON OTTO WAGNER

Auf Seite 262—267 reproduzieren wir zwei Entwürfe zu neuen katholischen Kirchen, von denen der eine Projekt geblieben, der andere in der Ausführung begriffen ist. Der Autor, Otto Wagner, Oberbaurat und Professor an der K. K. Akademie der bildenden Künste in Wien, leitet seine erläuternden und programmatischen Darlegungen zu dem Entwurf für eine Pfarrkirche in Währing bei Wien mit den Worten ein: »Die interessanteste Frage, welche den Architekten beschäftigen kann, ist sicher die des Kirchenbaues.« Seine Ansicht über diese Frage geht dahin, daß das ernste Bestreben der Kunst, sich uns Lebenden anzupassen, nicht mit den bisher verwendeten Formen geschehen könne. Er zählt eine Reihe von Forderungen auf, welche wir an den heutigen Kirchenbau zu stellen berechtigt seien und deren Lösung der heutigen Kunst zukomme. Zunächst weist Professor Otto Wagner auf die Weiträumigkeit hin: unsere modernen Konstruktionen lassen andere, größere Dimensionierungen der Bauwerke bei ökonomischer Bauausführung zu, erzielen also bedeutendere Raumgrößen und Raumwirkungen, als die Konstruktionen der früheren Stile. »Hieraus ergibt sich von selbst das Eliminieren vieler Stützen, Streben, Vorlagen etc. aus dem zu projektierenden Bauwerke.« »An die Lösung der Raumfrage«, sagt O. Wagner, »schließt sich eine Unzahl von Anforderungen praktischer und hygienischer Natur an; auch diese gewärtigen eine gedeihliche Lösung durch die Moderne. Schlecht ventilierte Kirchenräume mit ihren bei warmer Witterung oft sehr bedeutenden Temperaturdifferenzen, die stets kalten und feuchten Fußböden, die Unmöglichkeit der Beheizung des Kirchenraumes, Zugluft, unbequeme Treppen, welche überdies oft noch atmosphärischen Niederschlägen ausgesetzt sind, der Mangel von Brunnen und Klosetts, die ungenügende Belichtung vieler Räume und die damit verbundene schwierige und ungenügende Reinigung derselben, die häufige Reparaturbedürftigkeit dieser Bauwerke und die damit verbundenen großen Kosten, eine ungenügende Anzahl von Ein- und Ausgängen, freistehende Kanzeln mit unbequemem Zutritt für den Prediger, ein völliges Vernachlässigen aller akustischen und optischen Forderungen in Bezug auf Kanzeln und Altäre, der Mangel eines Raumes bei Unglücksfällen und so vieles andere sind Dinge, welche unseren heutigen Anschauungen geradezu Hohn sprechen.«[1])

Die erwähnte Studie für eine neue Pfarrkirche in Währing (Abb. S. 262 und 263) strebt eine Lösung dieser Fragen an. Der Kirchenraum ist kreisförmig; der Künstler wählte diese Form, weil sie konstruktiv die geringste Mauerstärke bei größter Raumdimensionierung ermöglicht; auch plädiert Wagner für eine mäßige Höhendimension, so daß sich der Raumabschluß nach oben dem Auge ohne Anstrengung darbietet. Dann fährt er fort: »Die kreisrunde Kirchenform der Studie hat vier Erweiterungen, welche ihr die Form eines griechischen Kreuzes mit sehr kurzen Armen geben.« Diese Kreuzesarme bilden 1. den Raum für den Hochaltar und zwei Seitenaltäre, und 2. gegenüber dem Hochaltar einen Vorplatz. Hochaltar und Kanzel sind so gestellt, daß so ziemlich sämtliche Kirchenbesucher auf den Priester sehen können. Der Turm liegt als rückwärtiger Abschluß hinter dem Presbyterium und enthält in seinem ersten Geschoß den Orgelchor und im Erdgeschoß den Eingang für die Geistlichkeit. »An den Turm schließen sich rechts und links niedrige Bauten an, welche Korridore, Klosetts, Sakristei mit Zugang zur Kanzel, Trauungskapelle mit den Schränken für die Paramente und den Beichtstuhl für Schwerhörige, endlich das Taufbecken aufnehmen.« Dem Haupteingang sind zwei gedeckte Nebeneingänge an den seitlichen Armen beigegeben. Auch ist eine stets von zwei Seiten zugängliche Krypta projektiert, in welche das hl. Grab und die Kreuzwegstationen kommen sollten. Das Ausführungsmaterial der Mauern des Bauwerkes sind Ziegel, Weißputz, Steine in Platten und Werkstücken und Bruchsteine. Die Überdeckung des Kirchenraumes ist für Eisen berechnet; die Außendecke bestünde aus Xylolithplatten, auf welchen die Kupferabdeckung zu befestigen wäre, während die inneren Konstruktionsteile Rabitzeinlagen hätten und so die Zierdecke bilden würden. Ähnlich wäre es bei den Überdeckungen der anschließenden Räume zu halten. Die Eisenkonstruktion der Zierdecke hätte sichtbar zu bleiben und würde teilweise vergoldet. Elektrisches Licht beleuchtete den ganzen Raum. Die Kirche ist für 3000 Personen berechnet.

Abb. S. 265 und 267 zeigt Grundriß, Modell und Hochaltar der im Bau begriffenen Kirche der niederösterreichischen Heil- und

[1]) »Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke von Otto Wagner, Architekt, Kgl. Oberbaurat, Professor . . .« III. Band, II. Heft. Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien. 1900. Vergl. »Die christliche Kunst«, Heft 4 dieses Jahrganges, unter »Bücherschau«, Beil. S. VI.

Pflegeanstalten in Wien. Das Projekt wurde anläßlich einer engeren Konkurrenz zur Ausführung bestimmt. Der Plan des Künstlers wurde nicht allein von seinen oben dargelegten allgemeinen Anschauungen über den zeitgemäßen katholischen Kirchenbau, sondern auch noch von der besonderen Bestimmung dieses Gotteshauses bedingt, das ungefähr 700 Insassen der genannten Anstalt aufnehmen soll. Da die männlichen und weiblichen Anstaltspfleglinge gesondert eintreten, so sind zwei Tore für die regelmäßige Benützung angeordnet, während das dritte, mittlere für gewöhnlich geschlossen bleibt. Die Kirche hat untere Räume, die zum größten Teil als Krypta, zum andern Teil für Rettungszimmer, Klosetts, Depoträume usw. ausgestaltet werden. In die Türme sind die Stiegen für die Empore und den Chor verlegt. Jeder Kirchenbesucher wird den Hochaltar und die Kanzel bequem sehen können. Die Belichtung des ganzen Innern ist reichlichst bemessen. Der Lichteinfall in das Presbyterium für Hochaltar und Altarbild ist noch durch zwei Seitenfenster, welche dem Kirchenbesucher unsichtbar bleiben, verstärkt. »Ein Fenster am Presbyteriumsabschlusse wurde mit Rücksicht auf das für den Kirchenbesucher Belästigende, das in solcher Anordnung liegt, vermieden.« Die Höhe des Kircheninnern ist mäßig (20 m). Die Innenbedeckung des Raumes wird aus einem Eisennetz gebildet, in welchem Rabitzplatten eingesetzt sind. Da die Kirche nur einen geringen Umfang erhält, ihr Außenbau aber fürs Auge den Hauptpunkt des ganzen Gebäudes bilden soll, so wählte der Künstler zu lezterem Zwecke die Form einer stark überhöhten Kuppel. Die Türme sind von den zwei in Kupfer getriebenen Statuen der Landespatrone St. Leopold und St. Severin bekrönt. Der Hochaltar (Abb. S. 267) ist aus Marmor mit reicher, vergoldeter Bronze gedacht und wird mit dem prächtigen Baldachin den Konzentrationspunkt des Kircheninnern bilden. Hinter dem Hochaltar soll ein Gemälde von 75 qm kommen. Näheres im oben zitierten Werke, III. Band, Heft IV—VII.

Ein vorurteilsloses Studium der von einem für eine große Sache, wie es der Kirchenbau ist, begeisterten Künstler aufgegriffenen Fragen ist dringend zu empfehlen. Die Prinzipien Otto Wagners dürften zunächst am leichtesten an kleineren Aufgaben in die Wirklichkeit übersetzt werden können. Auf manche der hier angeregten Fragen, z. B. die Grundrißfrage, kommen wir bei Veröffentlichung der Konkurrenz für Achdorf zurück.

DÜSSELDORFER KUNSTBERICHTE

Die Winterausstellungen 1905—1906

II. Die Kunsthalle

Die Kunsthalle brachte neben reichem Wechsel von Einzelleistungen besonders viele Kollektiv-Ausstellungen von Werken einzelner Künstler und Künstlervereinigungen. So erschien die »Novembergruppe« jüngster Künstler, die in bunter Folge von den erstrebten und erworbenen Fortschritten Probe ablegten. K. Deiker, Th. Groll jun., K. Haver, K. Jutz jun., G. Rutz und E. Schultz-Riga waren die Ausstellenden. Von durchschlagendem Erfolge kann zwar noch nicht gesprochen werden, aber den Mut zu weiterem Streben dürfen sie durch die Ausstellung gestärkt finden. Am fertigsten erschienen die Bilder von Th. Groll. Ob für K. Haver das Genrebild das richtige Gebiet ist, wird er selber prüfen müssen; aber er muß dazu nicht nur im Technischen noch Fortschritte machen, sondern auch an innerlichem Reichtum und Ideenleben kräftig wachsen. So muß auch K. Jutz noch »studieren« und den feinen Blick, den er für Erfassen eines Ganzen zeigt, auch zu voller Klarheit dem Einzelnen zuwenden, während K. Deiker die Tierwelt noch recht im Leben betrachten muß,- ohne deshalb tüchtige und lebensvolle Tierbilder ungesehn und unstudiert zu lassen. E. Schultz-Rigas Porträts versprechen Gutes; dem Plastiker G. Rutz aber ist von den vier Elementen nur eines, die Luft, zu befriedigender plastischer Gestaltung durchgedrungen. — Gereiftere Künstler zeigten unter dem Sammelnamen »Künstlervereinigung 1899« ihre neueren und neuesten Arbeiten. Wenn schon Namen wie Claus-Meyer, Max Hünten, L. Keller, W. Petersen der Ausstellung ihr Gewicht geben, so war des Fertigen und allseitig Befriedigenden doch nicht viel da; selbst E. Kampf wußte nicht durch jedes Bild recht zu erwärmen, und Pinsel-Turnübungen, wie sie O. Ackermann vor Augen stellte, werden ihn schwerlich zur Höhe führen. — Mit Kollektivausstellungen einzelner Künstler wurde gleich der Oktobermonat eröffnet. Den Anfang machte der Antwerpener E. Farasyn mit 40 Gemälden, die alle dem nämlichen schlichten Lebenskreise entnommen waren und dadurch dem oberflächlich Schauenden den Eindruck einer gewissen Eintönigkeit machen konnten; aber sie lohnten ein tieferes Eindringen; da war äußerlich schlichte, untrügliche Wahrheit in Gestalten, Luft, Licht, Wasser und Gewölk, innerlich Liebe und Verständnis für das engumgrenzte Leben und Treiben der Bewohner seiner Landschaften. Ihm trat bald O. Boyer gegenüber, und die Wände des Saales hielten zusammen, so sehr auch die Geister auseinanderstrebten. Wie in der Poesie, so wird auch in der bildenden Kunst mit dem Worte »Problem«, wie mit dem Worte »modern« und anderen Schlagwörtern, heute ein kühnes und vielfach trügerisches Spiel gespielt. Hat O. Boyer sich ein solch »modernes Problem« gestellt, so dürfte es dieses sein: »wie man wohl aller Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, jeglicher Scheu und jeglicher Art von künstlerischem und sonstigem Empfinden am rücksichtslosesten ins Gesicht schlagen möchte.« Genieße das, wer's genießen mag und Genuß dabei finden kann; der Maler wird sich hoffentlich — und mehr wie ein Pinselstrich läßt das erwarten — auf dem Boden anderer Aufgaben demnächst mit Künstlern zusammenfinden. Selbstschulung ist auch dem begabten jungen Radierer R. Bloos anzuempfehlen, dessen Fortschritte jeder gerne verfolgen wird. Dagegen gab die G. Macco-Ausstellung ein bedeutendes Bild von Vielseitigkeit auf landschaftlichem Gebiete und von geschickter Verwendung reicherer, namentlich orientalischer Staffage. Der

Eintretende mußte innerlich gleichsam teilnehmen an der Sicherheit, mit der Macco den Pinsel führt, die Farben mischt und in harmonisches Zusammenklingen lockt. K. M. Seyppel, W. Degode, W. Kukuk brachten gleichzeitig ihre Darbietungen. Während Seyppel mit seinen Darstellungen intimer und altfränkischer Winkel bei dämmerigem Licht in Stoffe und Auffassungen vergangener Zeit zurückführt, präsentiert W. Degode eine persönliche Erneuerung, indem er in den ausgestellten Bildern die schlichten luftklaren Umgebungen von Kaiserswerth verlassen und sich dem Gebirgslande, dem Moselland, der Eifel, Hessen und Oberbayern zugewandt hat, die einen kräftigeren Ton erfordern; der junge W. Kukuk dagegen wandert auf breitem, aber bei ihm noch etwas einfarbigem Wege frisch und munter durch die Gegenwart in die Zukunft hinein, und diese dürfte, falls er sich nicht zu früh fertig glaubt, eine gute werden. Zum Bemerkenswerten gehörte namentlich auch die Junghanns-Ausstellung. Paul Junghanns, den man sich als allzu abhängig in Auffassung und Farbengebung von seinem Münchener Lehrer Zügel zu denken gewohnt war, gab diesmal ein vielseitiges Bild seines Könnens auch da, wo er nicht durch das Auge seines Meisters zu sehen beliebt, und gab die Gewißheit, daß die Tierklasse der Akademie von ihm nicht eng und einseitig wird geleitet werden.

Eine wahre Wohltat, eine Lust, sich bei fast jedem Bilde bald am Ganzen, bald am Einzelnen zu erfreuen, war die H. Hermanns-Ausstellung, wo unser vortrefflicher Architektur- und Kircheninterieurmaler in einer reichen Folge vorzugsweise die Früchte einer spanisch-italienischen Studienreise kosten ließ. Ob schlichter Tag, ob Sonnenlicht, ob Kerzenlicht oder dunkle Dämmerung die Formen überfliesst, überall ist es das Licht echter Wahrheit, welches nicht an Zirkel und Lineal denken läßt, sondern vergegenwärtigte Wirklichkeit zu künstlerischer Einheit zusammenfasst.

CASULA, entworfen von ANTON BACHMANN, ausgeführt von GEBR. OSIANDER, Ravensburg

Kleinere Zusammenstellungen einzelner Künstler begleiteten die größeren, so R. Böniger, der selbst in seinen Porträts noch nicht immer maßvoll genug ist, der einstweilen noch abzulehnende W. Straube, der strebsame Landschaftsmaler J. Jungheim u. a.

Den Schluß der größeren Kollektivausstellungen bildeten die beiden Frühlingsausstellungen im März, wo die »Freie Vereinigung Düsseldorfer Künstler« und der »Verein Düsseldorfer Künstler 1904« das Ihrige zu Schau und Kauf darboten.

Eine besondere Art von Darbietung war die Ausstellung des Restes zahlreicher von dem verstorbenen Herrn L. Weddigen zusammengekaufter Bilder; es war fast eine retrospektive Ausstellung; denn das Beste von dem Uebrigebliebenen gehörte dem vorigen Jahrhundert an, nennenswerte Werke der beiden Achenbach, Albert Baur, R. Burnier, A. Calame, A. Chavannes, L. Knaus, C. F. Lessing, T. Mintrop, J. W. Schirmer, A. Weber u. a. Andere Kollektivausstellungen kennzeichneten sich durch das Florband am ausgestellten Porträt als Erinnerungsfeiern an verstorbene Mitglieder der Düsseldorfer Künstlerschaft. Unter ihnen führte die A. Metzener-Ausstellung mit dem überreichen Nachlaß in die Zeit der braven schulmäßigen schweizerischen und italienischen Landschaften mit ihren Maskeraden-Staffagen zurück; der Maler liebte seinen Stoff mit inniger und warmer Liebe, und sah ihn an, wie Oswald Achenbach und A. Calame ihn ansahen, wenn er auch in Auffassung und Wiedergabe an diese Meister nur hie und da glücklich heranstreifte; so wurde die Ausstellung gern gesehen und manches Stück herausgekauft. — Ein wehmütiger Hauch lag, wie über des frühverstorbenen Meisters Zügen selbst, so über dem ganzen Nachlaß Ludwig Neuhoffs; die ausgestellten Gemälde, einzelne noch verkäuflich, die vorzugsweise nach Italien, besonders nach Capri und der Riviera führten, sprachen deutlich das mächtige Ringen und Wollen aus, große und eindrucksvolle Stoffe in ihrer Wirkungskraft zu fassen und hinzustellen; aber es war etwas wie ein Nachtfrost darüber gegangen.

Die genannten und nichtgenannten Kollektivausstellungen waren begleitet und durchsetzt von einer großen Zahl Einzelbilder der mannigfachsten Art und Qualität. Als ein epochemachendes Ereignis ist allerdings keines zu bezeichnen; recht vieles mußte gefallen; aber die menschlich natürlichen und jetzt einmal gleichsam in der Luft liegenden Mißgriffe, Einseitigkeiten und Ausschreitungen fehlten auch nicht, und ohne die Künstler in ihrer Freiheit irgendwie ungebührlich zu beschränken, könnte die Verwaltung gewissen Ungeheuerlichkeiten gegenüber sich mit etwas mehr Eigensinn ablehnend verhalten. Seltsam berührt immer und immer wieder die Behandlung der Wolken. Düsseldorf mit seiner Umgebung gibt leider fast zu viel Gelegenheit, bewölkten Himmel und Wolkengebilde aller Art und jeglicher Färbung zu sehen und zu studieren, und da fragt man sich, wie denn selbst namhafte Künstler Kalk- oder Quarkkäseklumpen und formlose Schlamm- und Jauchemassen auf ihren Bildern als Wolken präsentieren können; möchten sie doch ältere Gemälde selbst mittlerer Maler sich ansehen, wenn sie denn hier für die Wahrheit der Natur kein Auge haben. Es mag ja ein technisches »Problem« sein, mit der heute verbreiteten Art die Farben »aufzusetzen« und »aufzuspachteln«, das naturnotwendig Zarte dieser luftigen Gebilde wiederzugeben, wenn sie auch noch so drohend oder blendend sich zusammenballen; aber das ist keine zulässige Entschuldigung; denn es sind schon herrliche und mächtig wirkende Wolken gemalt worden.

Die Plastik trat im Winter nur sehr bescheiden auf, aber mit recht gefälligen kleineren Sachen; willkommene Bekannte, wie J. Pallenberg, J. Körschgen, G. v.

Bochmann, fehlten nicht; F. Cauer erfreute durch seine Plaketten, M. Lehmbrück versucht sich in einer hoffentlich etwas übertriebenen Marmorbüste eines finsterblickenden Mannes. (Schluß folgt)

AUS DEM KUNSTVEREIN MÜNCHEN

In der reichhaltigen Serie von Stilleben und Interieurs zeigte die Malerin Olga Beggerow-Hartmann, daß sie es mit der Kunst ernst nimmt und daß auf diesem begrenzten Gebiet die Frau mit Geschmack Achtunggebietendes zu schaffen vermag. Diese prächtig gemalten, mit sicherem Strich hingesetzten Fruchtstücke und Fischstilleben überragen die gewöhnliche Durchschnittskunst um ein ganz Bedeutendes, auch schon deshalb, weil die Künstlerin eine persönliche Note in ihre Werke hineinzutragen verstand, weit besser z. B. wie Karl Hermann Müller, der in seinen Städtebildern die Art und Weise Angelo Janks anzunehmen sich bemüßigt fühlt. — Die großen Kollektionen Landschaften von Meyer-Basel waren wie immer interessant und keine Arbeit erinnerte an Geschmacklosigkeit, doch bot der Maler nichts Neues. Es sind dieselben guten, immer für sich sprechenden Werke, die er mit vielem Fleiß, anscheinend in leichter Produktionskraft in steter Folge zu geben vermag. Einen Schritt weiter und wir begegnen, wie allwöchentlich, jenen Malern, die keine Genies und keine Talente sind, die aber durch unendlichen Fleiß die Malerei erwarben, sogar erobert haben, indem sie das Handwerk so gründlich erlernten. Man wird derlei Maler ob ihrer eminenten Geschicklichkeit die Bewunderung nicht versagen können, weil sie mitunter in Äußerlichkeiten blenden, aber sie auch nicht als ernst zu nehmende Künstler hochschätzen, da sie uns das warm pulsierende Leben und die geistige Vertiefung schuldig bleiben. — Adolf Lüben, dessen reicher Nachlaß in mehreren Abteilungen vorgeführt wurde, gehört zu dieser Kategorie nicht. Lüben war ein bescheidener, still schaffender Künstler, der sich um Moderichtungen nie gekümmert und in vielen intim und äußerst liebenswürdig aufgefaßten, fleißig durchgeführten Werken das war, was man einen alten Münchener Maler nennt. All die Vorzüge jener Schule, welche noch eine Tradition hatte, vereinigte er aufs glücklichste mit einem persönlichen Stilgefühl, die Darstellungen, vorzüglich das Bauerngenre so zu geben, daß jedes Bild, jede einfache Studie ein kleines abgerundetes Kunstwerk wurde, wie es auch der großen Menge der Kunstfreunde entsprach. In einigen Dingen erreichte Lüben malerische Feinheiten, die selbst an große Meister der Landschaft und des Genre erinnerten. — Unter den holländischen Bildern der älteren Schule aus dem Besitze des Malers Th. Rikoff waren besonders hervorragend eine Dorfstraße von Weißenbruch, ferner feingestimmte Leistungen von Verschuier, Valckenburg, Stroebel, Stevens und Schelfhout. — G. Cairatis großzügige Landschaften waren schon vom Glaspalaste her bekannt. Carl Voß und Jul. Schrag zeigten in ihren neueren Studien aus Holland bedeutende Fortschritte. M. Colombo, ein wohl noch recht junger Maler, versucht mit Geschick Stucksche Reminiszenzen zu verwerten, wie das Tänzerinnenbild zeigt, dann greift er wieder zu anderen modernen Größen hinüber, wie Fr. Aug. v. Kaulbach, Böcklin etc., bis ihm etwas Eigenes in in der Frau mit dem dunklen, nassen durchsichtigen Gewande gelingt.

Dekorative Landschaften mit effektvollen Partien aus alten Rokokolustgärten brachte F. Bayerlein; Carstens einige seiner virtuos durchgeführten Stilleben und Landschaften; C. Felber-Dachau mehrere Winterlandschaften, die wie alle aus jener Gegend und aus jener Schule nur als Naturausschnittsstudien betrachtet werden müssen. — Unter bereits bekannten Arbeiten von W. Räuber interessierten ein trefflich gemaltes Doppelbildnis, Herr und Dame, ferner ein Fräulein in violetter Kleidung und vor allem eine eminent geschickte, flott gemalte Studie zweier junger Mädchen im sonnigen Garten, in pikant prickelnder, flüssiger Malweise.

In den letzten zwei Monaten tauchte neben schon bekannten Namen eine Anzahl neuer Künstler und Künstlerinnen auf, die im Kunstverein ihre ersten Erfolge zu erringen hofften. Kollektion um Kollektion kam und ging und bei manch tüchtigem Können und vielen guten künstlerischen Absichten bedauerte man, daß oft jahrelanges Studieren und Probieren nichts erzielte als einen Achtungserfolg. Um nur einiges aus der großen Menge des Guten hervorzuheben, sei an die vortrefflich gezeichneten Studien von W. Schacht erinnert, die er mit innerem Leben erfüllte. R. Dürrwang versuchte mit einer gewissen Kindlichkeit, ob echt oder unecht, läßt sich nicht sogleich entscheiden, eine altertümliche naive Malerei zu erobern, die ja heute wieder hie und da neue Belebung, selbst durch größere Meister erhält. M. Colombo strebt ebenfalls der alten Schule nach und in seiner zweiten Serie offenbart er seine unverhohlene Freude an der alten pompejanischen Malerei und den Meistern des Cinquecento. Während Klemm-Jäger, Margar. Hausberg und Lina Kempter der modernen Richtung in der Malerei sich anschließen, verfolgt Charlotte Roland die Art und Weise H. Palmiés und Lazar Bienenbaum diejenige unseres großen Lenbach, um nur bei dessen Äußerlichkeiten stecken zu bleiben. Um so erfreulicher war es, in dem großen Nachlaß von H. v. Pechmann einem Künstler zu begegnen, der in seinem langen Schaffen, unbekümmert um Mode und Richtungen, sich stets selber treu blieb und sein bescheidenes Talent in entsprechenden Bahnen ausleben ließ. Köstlich waren vor allem die kleinen Landschaftsstudien, die in einem liebevollen Beobachten des Kleinen in der Natur gemalt, trotzdem ihre große Wirkung nicht verloren. In derselben Weise sah man auch die Meister wie E. Schleich, Fr. Voltz, J. Willroider und Ph. Röth, je ihrer Begabung entsprechend in ihrer Eigenart sich äußern. Zu einer fast abgeschlossenen Manier gelangt Lynch v. Town, dessen tieftonige, in satten, weichen Farben gehaltene Landschaften wohl einen eigenen Reiz besitzen, aber sich immer mehr von der Natur abkehren, um am Ende zu einer Rezeptmalerei zu gelangen. Immerhin sind solche Arbeiten noch hoch künstlerisch gegenüber den karikaturenhaften Mätzchen Itschners, welche um jeden Preis Aufsehen erregen wollen. In arkadisch heitere Gefilde führte Albert Lang in einigen seiner bekannten großzügigen Landschaften; in kriegerische Lager, jeder nach seiner Auffassung und der Nationalität entsprechend, L. Braun und Roubaud. — Eine große Überraschung ward dem Kunstfreund in dem prächtigen Nachlasse Christian Janks geboten. Wundervoll gezeichnete Architekturbilder aus Venedig, Verona, Rom, Prag, Wien zeigten einerseits, in welcher Weise man auch die Architektur malerisch sehen und wiedergeben kann, dann aber, wie gewissenhaft die alte Münchener Schule bei der Behandlung eines Themas zu Werke ging.

Hier ist das Gefühl für Form, für die organische Gliederung bei jedem Strich, bei jedem noch so flott hingesetzten Pinselzug aufs höchste gesteigert. Keine Unsicherheit in der Perspektive, kein absichtliches Verschleiern, wie es mitunter die modernen Maler lieben, ist hier bemerkbar, nur die klare, mit genialer Hand hingesetzte, mit wenig Farbe belebte Linie, die gerade in der Architektur alles zu sagen imstande ist. — Ein anderer großer Toter, der wieder einmal uns in einem Teil seiner Werke vor Augen trat, war Nikol. Gysis.



PLUVIALE
Entworfen von Architekt ANTON BACHMANN

Ausgeführt von der OSIANDERschen Kunststickereianstalt in Ravensburg

Stets mit großer Freude begrüßt man diese Produkte einer schönheitsdurstigen Seele, die sich in ihrem Vaterlande an der Antike gebildet hatte. Neben den köstlichen Stilleben, die ans Virtuosenhafte streifen, bewunderte man doch zunächst die eminent gezeichneten Studienköpfe, die Entwürfe und die Skizzen zu leider nie vollendeten Gemälden. Geradezu ergreifend war das in schwermütig dunklen Farben gehaltene Motiv eines Triptychons »Madonna«. Gysis als Grieche hat auch hier von der Antike etwas hineingetragen, er hat sie studiert und bewundert, hat ihre Größe erkannt, aber, was weit wichtiger war, er hat sie nirgends nachgeahmt.

Neben Konrad Wimmers Nachlaß, der eine stattliche Anzahl fein durchgeführter, liebenswürdiger Landschaften enthielt, fesselten noch zwei größere Serien Landschaften von J. G. Steffan und E. Hellrath. Insbesondere der Nachlaß des ersteren zeigte, daß dieser Meister mit zu den Großen gehörte, die München in Jahren hoher Kunstentwicklung besessen. Ohne Aufdringlichkeit und billige Effekthascherei sehen wir den Künstler in intimster, liebevollster und großzügigster Weise die Natur beobachten, er verfolgt den Lichtstrahl der Sonne, wie er über Baum und Strauch huscht, die Quelle, welche ihre plätschernden Wellen über Fels und bemoostes Gestein führt, mit einer ehrfürchtigen Freude an der Natur. Und dann trägt er in all diese in bescheidenem Format gehaltenen Motive sein ganzes, echtes, deutsches Gemüt hinein. Franz Wolter

ZU UNSEREN BILDERN

a) Aus der Breslauer Ausstellung:

Seite 253:

Reliquienkreuz aus der kath. Pfarrkirche in Patschkau. Reliquienkreuz, Silber mit wenig Vergoldung, Fuß im Vierpaß verschränkt, gebuckelt und leicht graviert. Der runde vergoldete Nodus mit Flechtmuster. Das auf der Vorderseite vergoldete, mit der Figur Johannes des Täufers und frühem Renaissance-Dekor gravierte Kreuz mit fünf Reliquienkästchen in Kleeblattenden. Die plastische Figur des Kruzifixes ist Zutat des 19. Jahrhunderts. Auf der Rückseite des Kreuzes der Gekreuzigte und die vier Evangelistensymbole graviert im Dürerstile. Das Kreuz trägt zwar keinen Stempel, scheint aber nach seinem ganzen Charakter eine Arbeit des Breslauer Goldschmieds Oswald Rothe (tätig von 1503—1522) zu sein.

Seite 256:

Monstranz aus der kath. Pfarrkirche in Grünberg. Monstranz, Silber vergoldet, der glatte Fuß sechspassig, der mit Maßwerk durchbrochene Nodus einer dreiteiligen runden Frucht ähnlich; architektonischer, flacher Aufbau auf vier Säulen in der Längsachse des Fußes mit durchbrochener Doppelpyramide, in denen Maria als Himmelskönigin und ein Heiliger (Bischof) stehen, und die in einem (erneuerten) Kruzifixe endigt. Zwischen und an den Säulen zuseiten des zylindrischen Tabernakels die beiden Johannes und zwei Figürchen mit Schriftbändern. Das durchbrochene Laubwerk unterhalb der Säulen spätere Zutat, ebenso die Lunula. Das Werk ist verfertigt im 15. Jahrhundert.

Seite 257:

Frankensteiner Monstranz im Breslauer Diözesanmuseum. Monstranz, Silber vergoldet, gotischer Aufbau mit Renaissanceformen. Über dem hohen, durch einen Nodus unterbrochenen, vierpassig verschränkten Fuße, auf dem die Evangelisten und Leidenswerkzeuge getrieben sind, zwei Geschosse; im unteren, zuseiten der von einem Engel getragenen Sichel für die Hostie (Lunula) Johannes der Täufer und Franz von Assisi, im oberen Geschosse die hl. Jungfrau mit dem Kinde, als

Bekrönung der Pelikan im Neste. Höhe 87 cm. Verfertiger ist der Meister Goldschmied Hans Ostermann, der im Jahre 1625 Meister wurde.

Seite 258:

Kopfreliquiar einer Heiligen aus der Pfarrkirche in Reichenbach (jetzt Diözesanmuseum). Kopfreliquiar einer Heiligen, Kupfer. Der achteckige Untersatz versilbert, die Büste vergoldet. In der Mitte der Brust ein verglaster Ausschnitt. Das Gewand ist mit einem breiten Saum von silbernen Krabben mit Steinen besetzt. Auf dem Kopfe fehlt ein Heiligenschein. Angefertigt um 1420.

Seite 259:

Figur des heil. Jakobus aus der kath. Pfarrkirche in Neisse. Figur des hl. Jakobus als Pilger, Silberblech; auf dem hohen Holzsockel aufgestiftet das silberne Wappen des Johann von Lohr, Propstes zu Neisse. Höhe 63 cm. Das Werk ist angefertigt von dem Breslauer Meister Matthes Alischer, tätig von 1616—1652. J. Coböken

b) Portalelief S. 268.

Ein hervorragendes Werk der bildenden Kunst ist diese neueste Schöpfung des Wiener Bildhauers Georg Leisek, das mit einem Kostenaufwand von 200 000 Kr. geschaffen wurde. In dieser Aufgabe fand Leisek Gelegenheit, seine reiche Begabung an größeren Arbeiten zu betätigen und er tat dies in einer Weise, die allseitige Bewunderung erregte. Die Forderungen nach künstlerischem Maßhalten und plastischer Auffassung sind ihm anscheinend innerliches Bedürfnis und es würde die Grenzen einer kurzen Schilderung überschreiten, wollte man den Eindruck, den dieses neue Relief, welchem von Leisek der Spruch aus dem Matthäus-Evangelium (Kap. 11, Vers 28): »Kommet zu mir, die ihr mühselig und beladen seid, ich will euch erquicken« zugrunde gelegt ist, seinem ganzen Umfange nach wiedergeben.

Mit mildem und gütigem Ausdruck erwartet der Heiland die Lebensalter und Geschlechter, die ihm nahen, das in rührender Einfalt betende Kind, den Greis an der Schwelle des Todes, die jungen Ehegatten, die aus der Liebe soviel Gram als Freude schöpfen, die Familie, deren jede ja das Leben als einen Kampf empfindet und schließlich den düsteren, einsamen Kämpfer, der im Ringen des Lebens um Ideale an seiner Kraft und der Menschheit verzweifelt und nirgends Trost findet als bei der majestätischen Kraft des Göttlichen.

Die Gesamtheit der Darstellung wird so zu einer eindringlichen Mahnung zu innerer Einkehr an die vorüberhastenden Geschlechter und zu einem ergreifenden Memento durch den Hinweis auf den Ort, dessen Tor das Denkmal schmückt. Nebst diesem Riesenrelief — es mißt 5½ m in der Länge und 2,80 m in der Höhe — hat Leisek auch die beiden 3½ m hohen Figuren auf der Pilar, darstellend: »Die Vergänglichkeit alles Irdischen« ausgeführt. Georg Leisek ist ein Schüler der Wiener Akademie unter Helmer und Zumbusch, der in den Ateliers von Tilgner und Wagner an deren hervorragendsten Schöpfungen rege beteiligt war. Die Büste Kaiser Franz Josefs I. im Versorgungsheim zu Lainz, das Kaiser Josef-Denkmal in Prachatitz, die Porträts des Prinzen Ernst zu Windischgrätz, des früheren Kultusministers Hartel, des Herzogs Elimar von Oldenburg, des Bürgermeisters Lueger und mehrere andere sind charakteristische Proben von Leiseks ebenso vielseitiger wie hervorragender künstlerischer Betätigung. Man möchte fast wünschen, alle seine Werke beieinander zu sehen, dann erst würde man erkennen, welche Summe von Schönheit Leisek zu danken ist. Richard Riedl

Über die Sonderbeilage folgt Näheres im 12. Heft.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Professor K. J. Becker-Gundahl wird diesen Sommer mit Prof. Karl Wahler die Kirche in Fremdingen ausmalen. Der Künstler wird dann sofort an die Ausführung eines anderen monumentalen Auftrages gehen; es wurde ihm nämlich die Ausführung zweier großer Wandbilder in der St. Anna-Kirche zu München übertragen: Becker-Gundahl wird über dem Marienaltar die Hochzeit zu Kana und über dem Herz Jesu-Altar das heilige Abendmahl darstellen.

Römische Künstlerzunft. — Dem X. Jahresbericht entnehmen wir folgendes. Die Sitzungen leitete der um die Zunft sehr verdiente Professor Ludwig Seitz, Schriftwart war Maler Anton Haßlacher. An den verschiedenen Sitzungsabenden wurden Vorträge gehalten. Auch wurden folgende Fragen zur Diskussion gestellt: 1. Warum können wir Künstler zu keiner allgemeinen Vereinigung und Verständigung in Kunstfragen kommen? 2. Was kann getan werden, um dem Fabrikwesen in der Kunst entgegenzuarbeiten? Die erste Frage ist sehr allgemein gehalten und deshalb schwer anzufassen. Soweit es sich um die christliche Kunst handelt, ist eine Verständigung in den wesentlichen Punkten ohne Schwierigkeit zu erreichen. Ein Versuch, in den formalen Fragen Normen aufzustellen, wäre ein vergebliches und bedenkliches Bemühen, wie die Kunstgeschichte und die tägliche Beobachtung lehrt. Auf der Grundlage religiöser Lebensanschauung ist eine Vereinigung aller christlichen Künstler behufs nachdrücklicher Verfolgung der Interessen der christlichen Kunst nicht nur möglich, sondern in der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst aufs beste angebahnt. Auch der Frage 2, was geschehen könne, um dem Fabrik-Unwesen in der christlichen Kunst entgegenzuarbeiten, ist die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst schon längst praktisch nahe getreten, und die noch außen stehenden Künstler könnten nichts Besseres tun, als in ihrem Geiste zu wirken und sich ihr anzuschließen, wenn sie in dieser Angelegenheit etwas erreichen wollen. Die einzelnen oder kleine Gruppen vermögen wenig, ohne Zusammenschluß in weitherziger Gesinnung ist kein Erfolg denkbar. Auch der in der Röm. Künstlerzunft ausgesprochene Wunsch nach Einführung bezw. stärkerer Pflege des Kunstunterrichts (ob derselbe obligatorisch werden sollte, ist eine sehr umstrittene Frage) in den höheren Lehranstalten und geistlichen Seminarien wurde wiederholt auf den Generalversammlungen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, z. B. im Jahre 1903 zu München, sehr eingehend beraten. Wir freuen uns aufrichtig, daß die gleichen Ideen im letzten Winter auch in Rom von dortigen deutschen Künstlern und Kunstfreunden besprochen wurden.

Die neue katholische Kirche zu Königshütte in Oberschlesien. Professor Josef Schmitz in Nürnberg baute jüngst in Königshütte in Oberschlesien eine katholische Kirche, die in ihrer basilikalen Anlage mit Apsis und Querhaus, sowie durch den massigen Satteldachturm mit seitlichen Anbauten und kräftig gegliederter Vorhalle im Stadtbilde eine bezeichnende Gruppe bilden wird. Unter dem Chor und den seitlichen Sakristeianbauten ist eine geräumige, zu gottesdienstlichen Handlungen verwendbare Krypta angelegt, ein Baugedanke, der bei der zum Teil aus Bergleuten bestehenden Bevölkerung nicht allzufern liegt. Die äußere Formengebung war an die Verwendung des Backsteins, des einheimischen Baustoffes, gebunden, wobei zur Vermeidung von Eintönigkeit in Farbe und Technik des Mauerwerks einzelne Teile des Turms und

der Vorhalle in Betonsteinen ausgeführt wurden. Durchaus ausgeschlossen ist jede Ausführungsart in sogenannter »sauberer Technik« (Verblender, kleine Fugen, gleichmäßig eintöniger Brand der Backsteine und dergl.), dagegen wird eine rauhe, auf monumentale Wirkung berechnete malerische Ausführung mit vorzüglichem Verband, dauerhaften Steinen und bestem Mörtel beabsichtigt. Für die Dachdeckung soll möglichst malerisch wirkender Schiefer in deutscher Deckung mit First-, Fuß- und Orthsteinen (mit Ausschluß der geradkantigen Schablonenschiefer verwendet werden. Im Innern kommt ebenfalls der Backstein zu seinem Recht, weißgefügt an Pfeilern, Säulen, Fensterumrahmungen und Stirnflächen der Bogen, während die Zwischenflächen und Gewölbe mit sich von selbst ergebenden Unregelmäßigkeiten verputzt und zur Bemalung an einzelnen Stellen, wo Veranlassung zu Andachts- oder Votivbildern gegeben ist, bestimmt sind. Abbildungen der Entwurfzeichnungen finden sich im Zentralblatt der Bauverwaltung XXIV, Nr. 69, dem wir auch die vorstehenden Angaben entnommen haben.

Die katholische Kirche zu Groß-Lichterfelde bei Berlin, ein Werk des Architekten Geh. Reg.-Rat Professor Christian Hehl in Charlottenburg, gehört in Anlage, Gruppierung und Formensprache zu den glücklichsten modernen Werken norddeutscher sakraler Kunst. Von der Orientierung des Gotteshauses nach Osten mußte in Rücksicht auf die Lage des Grundstücks und dessen vorteilhafte Ausnützung abgesehen werden. So wurde der Turm auf der Ostseite des Chors errichtet und mit dem angebauten zweigeschossigen Pfarrhause zu einer wirkungsvollen Baugruppe vereinigt. Der saalförmige Kirchenraum mit polygonalem Chorschluß und schmalen niederen Seitenschiffen enthält 400 Sitzplätze und 600 Stehplätze. Er ist in Formen der frühgotischen Bauweise in roten Handstrichsteinen in Klosterformat ausgeführt; auch die Architekturteile des Äußern wie Innern und die Erdgeschoßmauern des Pfarrhauses sind aus demselben Material gefertigt. Das Obergeschoß und die Giebel des Pfarrhauses wurden im Charakter der Holzarchitektur Niedersachsens in Fachwerk ausgeführt, wobei die sichtbaren Kieferholzteile dunkelbraun gebeizt und mit heißem Öl getränkt, die Zwischenfelder ausgemauert, geputzt und mit Kalkmilch geschlemmt worden sind. Die Beheizung des Kirchenraums und des Pfarrhauses erfolgt durch eine Niederdruck-Dampfheizung die Beleuchtung auf elektrischem Wege durch eine eigene Kraftstation im Kellerraum der Kirche. Die Gesamtausführung des Baues ohne die Kosten der inneren Ausstattung und der elektrischen Beleuchtungsanlage kostete 247 207 M ; davon entfallen auf den Kirchenbau 137 207 M., auf den Turmbau 54 000 M., und auf das Pfarrhaus 56 000 M. Hiernach kamen 1 m³ umbauten Raumes der Kirche bei einem Inhalt von 74 000 m³ auf ungefähr 18,54 M. zu stehen, 1 m³ des Turmes bei einem Inhalt von 2160 m³ auf rund 25 M., und 1 m³ des Pfarrhauses bei einem Inhalt von 2031 m³ auf etwa 27,5 M.

BÜCHERSCHAU

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, 5. Band: Rubens. Des Meisters Gemälde in 551 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Adolf Rosenberg. In vornehmem Leinenband M. 12.— Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt 1905.

Das Lebenswerk eines Künstlers offenbart uns seine Persönlichkeit. Wenn seine Schöpfungen an unserem Auge vorüberziehen, so schauen wir zugleich Art und Umfang seiner geistigen Interessen, die Richtung und Stärke seiner Phantasie, die Tiefe seiner Empfindung, seiner Geistes- und Herzensbildung. Doch da der Künstler ein Stück und in mancher Beziehung ein Produkt seiner Zeit ist, so spiegelt sich in seinem Lebenswerk auch das Kulturleben seiner Zeit ab und das um so deutlicher, je inniger er mit ihr verwachsen war und je mehr sich die führenden Geister seines Genius angenommen haben. Die vom Künstler verfolgte Wahl der Themen und die Art, wie er sie gestaltet, wird in hohem Grade von der jeweiligen Kulturströmung, von der Umgebung des Künstlers und von dem geistigen Niveau seiner Auftraggeber beeinflußt. Ist der Gesichtskreis und die Gestaltungskraft des Künstlers enge begrenzt oder konnte er sich infolge ungünstiger Verhältnisse nicht seiner Begabung entsprechend ausleben, so hat er uns auch über sein Inneres und über das Geistesleben seiner Zeit nicht viel zu sagen. Aber ein Meister, dem nichts fremd ist, was seine Mitwelt bewegt, dessen ganze reiche Persönlichkeit in und mit seiner Zeit lebt, genießt und ringt, deckt uns das Herz seiner Periode auf, abgesehen von der Fülle edelster Anregung und höchsten künstlerischen Genusses, mit dem er uns überschüttet. Schon aus diesen Gründen heißt der Kunstfreund die Gesamtausgaben der Abbildungen nach einer Reihe der Werke der ersten Meister willkommen, wie sie unter dem Titel »Klassiker der Kunst« von der Deutschen Verlagsanstalt in Stuttgart herausgegeben werden. Wie wir früher (I. Jahrg., 4. Heft) berichteten, sind zunächst Raffael, Rembrandt, Tizian und Dürer erschienen, seitdem reihten sich Rubens, Velasquez und Michelangelo an. — Einer der gewaltigsten Künstler ist P. P. Rubens, von dessen Schaffen der V. Band der Klassiker der Kunst ein anschauliches Bild gewährt. Er umfaßt alle Zweige seiner Kunst mit höchster Meisterschaft, ist bewunderungswürdig im Porträt, hinreißend in seinen figürlichen Kompositionen durch den dramatischen Zug und die Leidenschaft der Erfindung, großartig in der Fülle und dem Geschmack seines Kolorits. Da wir vor jedes Kunstwerk unser eigenes, oft ganz anders geartetes Ich mitbringen, als jenes des Künstlers war, so wird es uns den Schöpfungen einer stark ausgeprägten Künstlerpersönlichkeit gegenüber oft recht schwer, solche Werke ganz gerecht zu würdigen und rückhaltlos zu genießen. Es ist daher nicht verwunderlich, wenn Rubens — wie andere große Meister, z. B. Michelangelo — nicht von allen gleichartig beurteilt wird und wenn mancher Kunstfreund die eine oder andere Seite seines Wesens und Wirkens weniger sympathisch empfindet. Die vorliegender Rubens-Ausgabe beigefügte Biographie des Künstlers ist sehr angenehm geschrieben und wohl geeignet, den Genuß an den Illustrationen zu erhöhen, deren technische Ausführung sehr zu loben ist. Den unmotivierten Ausfall auf die Erziehungsmethode der Jesuiten (S. XII) hätte sich der Autor ersparen können. R.

Raffaels »Disputa«. Eine kritische Studie über ihren Inhalt von Dr. Anton Groner. Mit zwei Lichtdrucktafeln. Straßburg, Heitz & Mündel 1905. (Preis 3.50 M.)

Das immerhin etwas lehrhafte, umfang- und beziehungsreiche Programm, das Raffael in seinem der Theologie gewidmeten Gemälde — man nennt es ziemlich unpassend »Disputa« — darzustellen hatte, brachte es mit sich, daß über die Idee des großartigen Bildes auseinandergehende Meinungen sich bilden konnten und zwar nicht bloß über Details, sondern sogar über die Hauptabsicht des Künstlers. Die vorliegende Gronersche Studie gibt einen klaren Überblick über die begangenen Mißgriffe bei Erklärung des Gemäldes und sucht dann aus demselben heraus dessen Inhalt abzuleiten. Der Verfasser hat jedenfalls in den Haupt-

punkten das Richtige getroffen. Daß auch in allen Detailfragen ›restlos‹ sämtliche Schwierigkeiten behoben wären, glauben wir kaum; dafür wird wohl auch bei dem Charakter des dargestellten Problems in Zukunft eine zwingende Erklärung nicht gefunden werden. Aber den allein zum Ziele führenden Weg hat der Verfasser angegeben und ist ihn selbst gegangen: das Bild aus dem Bilde heraus zu erklären. Wenn man aprioristische Ideen in eine künstlerische Schöpfung hineinliest oder glaubt, eine derartige Komposition werde nach theoretischen Rezepten gedrechselt, dann kommt man gelegentlich auf Erklärungen, wie sie sich die ›Disputa‹ schon hat gefallen lassen müssen. Ein Kunstwerk wie die ›Disputa‹ ist eine Art Vision, ein inneres Erlebnis des Künstlers, aber nicht etwas Gemachtes, wo man etwa gar den Farben symbolische Bedeutung unterschieben darf. Felix Mader

Die Arbeiten der hamburgischen Goldschmiede Jacob Mores Vater und Sohn für die dänischen Könige Frederik II. und Christian IV. von B. Olsen, Direktor des ›Dansk Folkemuseum‹ zu Kopenhagen. Hamburg 1903. Verlagsanstalt und Druckerei A.-G. (vorm. J. F. Richter) in Hamburg. M. 7,50.

Verfasser gibt eine beschreibende Untersuchung über die im Titel genannten Arbeiten, die der Zeit von 1570—1620 angehören. Sehr wertvoll ist der Nachweis, daß von Jacob Mores dem Älteren, der bisher nur in der Tradition und auf Grund seiner 1890 publizierten Handzeichnungen als der bedeutendste nordische Goldschmied galt, ohne daß man bestimmte Originalarbeiten mit ihm hätte in Verbindung bringen können, so hervorragende Stücke erhalten sind, wie der berühmte Altar aus Ebenholz und Silber in der Schloßkapelle zu Frederiksborg, ein Werk des älteren und jüngeren Mores, 1606 abgeliefert; auch die Kanzel daselbst ging um dieselbe Zeit aus der kunstfertigen Hand der Mores hervor. Anderes kam auf dem Weg des Handels aus königlich dänischem Besitz in die Kaiserliche Schatzkammer zu Moskau. Aber mehr noch und Kostbareres ging in schweren Zeitläuften auf immer zugrunde. Olsens Publikation, mit wohlgelungenen Abbildungen ausgestattet, erbringt den Beweis, daß der traditionelle Ruhm der Hamburger Goldschmiede Mores voll berechtigt ist. A. S.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Repertorium für Kunstwissenschaft. — 2. Heft. — Fresken von Castagno und seiner Schule in Florenz. — Neue Werke von Antoniazzo Romano. — Studien zur Trecentomalerei (Forts.). Die Bautradition bezüglich der karolingischen Annexe der Aachener Pfalzkapelle. — Ansbacher Malerlisten des 15. und 16. Jahrhunderts.— Ein Nachtrag zu den Vischerschen Grabplatten in Krakau.

Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsammlungen. — 2. Heft. — Ein Bildnis Sebastian Brandts von Albrecht Dürer im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin. — Ein unbekanntes Jugendwerk Andrea Sansovinos. — Die St. Georgs-Gruppe der Stockholmer Nikolaikirche im Historischen Museum zu Stockholm. — Rembrandt auf der Lateinschule. — Neuaufgefundene Skulptur- und Architekturfragmente vom Grabmal Pauls II.

Zeitschrift für bildende Kunst. — Heft 7. — Die Deutsche Jahrhundertausstellung. I. — Zu Meisterwerken der Renaissance. — Das Werk der angewandten Kunst als Gegenstand des Urheberrechts. — Fritz Erlers monumentale Malereien. — Belgische Tafelkunst. — — Heft 8. — Ein Flußgott Michelangelos. — Die erste Sizilianische Madonna des Franz Laurana. — Die Deutsche Jahrhundertausstellung. II.

Die Kunst unserer Zeit. — Liefg. 8. — Auguste Rodin. — Edoardo Dalbono. —

Das Museum. — Liefg. 14. — Desiderio da Settignano.

Die Kunst. — Heft 9. — Die Frühjahrsausstellung der Wiener Sezession. — Zur Kritik der Kritik. — Die XI. Ausstellung der Berliner Sezession (I.) — Die Münchener Kunstausstellung in der Londoner Grafton Gallery. — Die Kunstausstellung in Mailand 1906.

Der Kunstfreund. — Nr. 5. — Über Kunsttätigkeit in Südtirol 1905. — Die Ausschmückung der neuen Pfarrkirche zu Riezlern. I. — Von heimischer Kunsttätigkeit. V. — Das Columbus-Denkmal in Sevilla und sein Urheber. — Die Pfarrkirche in Schwaz. IV.

Christliches Kunstblatt (von David Koch). — Nr. 4. Hermann Lang's Bildhauerkunst. — Die Matthäuskirche in Frankfurt a. M. — Die neuere kirchliche Baukunst in England und ihre Beziehungen zu den modernen Problemen des protestantischen Kirchenbaues (Schluß). — — Nr. 5. — Die Garnisonskirche in Ulm. — — Nr. 6. — Gedanken über Friedhofskunst. — Das heilige Abendmahl von Fritz von Uhde.

Christliche Kunstblätter. — Nr. 5. — Die Kunst ein Ausdruck des Geistes der Zeit. — Kirche in Garsten. 21. Die Machabäer-Tapeten. — Bilderschmuck an den Beichtstühlen. — Die Heinrichskirche in Mauthausen (Schluß). — — Nr. 6. — Die Kunst ein Ausdruck des Geistes der Zeit. — Kirche in Garsten. 22, Die Passionsspaliere.

Kunst und Handwerk. — Heft 4. — Neuere Münchener Grabmäler. — — Heft 5. — Ansbacher Brunnenwettbewerb. — — Heft 6. W. Nida-Rümelin. — Arbeiten von Julius Diez. — — Heft 7. — Neuere Entwicklung der Medaillenkunst, besonders in München.

L'Arte. — Anno IX. — Fasc. I. — Sicilia ignota. Monumenti di Militello, Piazza Armerina ed Aidone. — Le vele d'Assisi. — Cimeli Bizantini.

Revue de l'Art chrétien. — IIme livr. — Un Martyrium du IVe siècle à Bourg-Saint-Andéol. — L'église de Saint-Séverin en Codroz.

Gazette des Beaux-Arts. — 1. Avril. — Les »Belles Heures« de Jean de France, Duc de Berry. — Les récentes acquisitions du Louvre. — La statue de ›l'Amour‹ d'Edme Bouchardon. — Courrier de l'art antique. —

The Magazine of fine Arts. — Nr. 5. — Maurice Quentin de la Tour. — The landshape of G. F. Watts. — The drawings of John Downman. — Nr. 6. — The art of Fantin Latour. — The Spirit of Pre-Raphaelitism. — Italian Brocades of the fourteenth Century. — The drawings of Baudry.

The Art Journal. — June. — The Royal Academy. — Art Handiwork and Manufacture. — The New Gallery. — The Plantin Museum at Antwerp.

Redaktionsschluß: 10. Juli.

2. Jahrgang. 12. Heft. 1. September 1906.



DIE CHRISTLICHE KUNST

Monatsschrift für alle Gebiete der christl. Kunst und der Kunstwissenschaft, sowie für das gesamte Kunstleben.

Inhaltsverzeichnis:

In Verbindung mit der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst

herausgegeben von der

Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München

Jährlich 12 Hefte. Vierteljährlich 3 M. = 3.60 K. = 4 Frcs. Einzelpreis des Heftes 1.25 M. = 1.50 K. = 1.70 Frcs

Bezüglich

Einbanddecken

zum II. Jahrgang von „Die christliche Kunst“

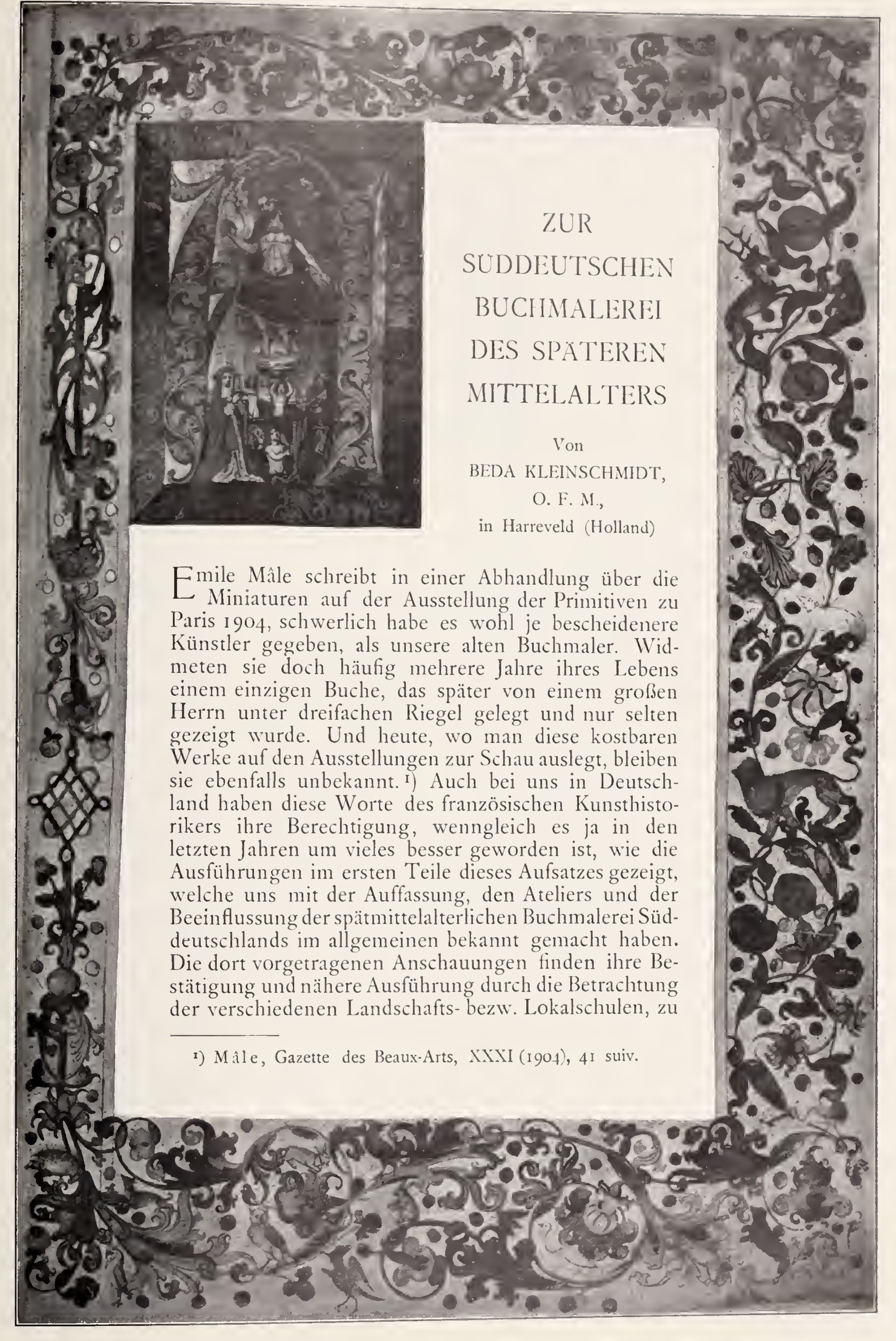
(mit Vorsatzpapier à M. 1.20, mit Porto M. 1.40)

bitten wir, den Prospekt in Heft 11 einer geneigten Durchsicht unterziehen zu wollen.

Gleichzeitig richten wir an alle geehrten Abonnenten die höfl. Bitte, der Zeitschrift auch im neuen Jahrgang ihr freundliches Interesse bewahren zu wollen und unsere Sache nach besten Kräften zu fördern, damit „Die christliche Kunst“ immer mehr an Einfluß gewinnt.

Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
München, Karlstraße 6.





ZUR SÜDDEUTSCHEN BUCHMALEREI DES SPÄTEREN MITTELALTERS

Von
BEDA KLEINSCHMIDT,
O. F. M.,
in Harreveld (Holland)

Emile Mâle schreibt in einer Abhandlung über die Miniaturen auf der Ausstellung der Primitiven zu Paris 1904, schwerlich habe es wohl je bescheidenere Künstler gegeben, als unsere alten Buchmaler. Widmeten sie doch häufig mehrere Jahre ihres Lebens einem einzigen Buche, das später von einem großen Herrn unter dreifachen Riegel gelegt und nur selten gezeigt wurde. Und heute, wo man diese kostbaren Werke auf den Ausstellungen zur Schau auslegt, bleiben sie ebenfalls unbekannt.[1] Auch bei uns in Deutschland haben diese Worte des französischen Kunsthistorikers ihre Berechtigung, wenngleich es ja in den letzten Jahren um vieles besser geworden ist, wie die Ausführungen im ersten Teile dieses Aufsatzes gezeigt, welche uns mit der Auffassung, den Ateliers und der Beeinflussung der spätmittelalterlichen Buchmalerei Süddeutschlands im allgemeinen bekannt gemacht haben. Die dort vorgetragenen Anschauungen finden ihre Bestätigung und nähere Ausführung durch die Betrachtung der verschiedenen Landschafts- bezw. Lokalschulen, zu

[1]) Mâle, Gazette des Beaux-Arts, XXXI (1904), 41 suiv.

der wir nunmehr übergehen. Es sind vorzugsweise die bayerische, Augsburger und Nürnberger Schule, deren Entwicklung und Charakter wir im einzelnen darzulegen haben.

1. Die bayerische Miniaturmalerei

Wenn wir versuchen, auf Grund der neuern Forschungen die Entwicklung der süddeutschen Miniaturmalerei nach Landschaften und Schulen in Kürze zu beschreiben, so werden wir natürlich mit den auf umfassender Quellenkenntnis beruhenden Studien des um Bayerns Kunstgeschichte hochverdienten Prof. B. Riehl beginnen. Es sind besonders die zahlreichen aus Klöstern, speziell aus Benediktbeuern, Metten, Tegernsee, Scheyern stammenden, heute in der Hof- und Staatsbibliothek zu München vereinigten Handschriften, die Riehl untersucht und zur Grundlage seiner Studien gemacht hat. Als Ausgangspunkt dieser Untersuchungen nimmt er zwei 1414 in Metten unter Abt Peter angefertigte Handschriften; in der ersten befindet sich u. a. eine »Armenbibel«, in der zweiten die Regel des hl. Benedikt. Die Illustrationen beider Handschriften sind teils einfache Federzeichnungen mit leichter Schattierung teils Miniaturgemälde; sie zeigen eine solche Freiheit der Bewegung und so bedeutende Selbständigkeit des Künstlers, wie man sie in dieser Zeit von einem deutschen Maler kaum erwarten sollte. Um so dringender verlangt da die Frage Beantwortung: wie gelangte die bayerische Miniaturmalerei bereits zu Beginn des 15. Jahrhunderts auf eine solche Höhe? war hier vielleicht fremder Einfluß maßgebend? etwa die böhmische oder französische Malerei, die der deutschen um ein gut Stück vorausgeeilt war? Riehl nimmt diese Frage sehr ernst; ohne sich bei hergebrachten Hypothesen und Behauptungen aufzuhalten, forschte er nach den damals in den Klöstern vorhandenen fremdländischen illuminierten Büchern, die etwa von vorbildlicher Bedeutung gewesen sein könnten. Tatsächlich war der Vorrat an solchen Manuskripten nicht gering, wie die noch heute aus bayerischen Klöstern erhaltenen italienischen, französischen, böhmischen, niederländischen Handschriften des 15. Jahrhunderts beweisen. Gewiß konnten die bayerischen Miniatoren von diesen Arbeiten manches lernen, aber einen wesentlichen Einfluß haben sie ihnen nicht gestattet. Die bayerische Schule hatte im 13. und 14. Jahrhundert eine solche Ausbildung erhalten, daß sie sich in ihrer selbständigen Entwicklung durch fremdländische Arbeiten nicht wesentlich beeinflussen ließ; »die Grundlage bot ihr die deutsche, nicht die fremde Schule«[1]), eine Tatsache, die bisher zum Nachteil der deutschen Kunstgeschichte nicht genügend beachtet ist. Sehen wir doch bereits in der Weltchronik Rudolfs von Monfort aus Benediktbeuern, wie der Miniator die frühere andeutende stenographische Malweise verläßt und eine breitere, die Natur nachahmende Darstellung mit lebendigen Bildern anstrebt. Selbst die »Drôleries« sind ihm nicht unbekannt. Da begegnen uns der springende Hase, Vögel und Fische und der Affe, der die Klarinette bläst.

Diese selbständige Entwicklung findet ihre Bestätigung durch die Untersuchung des zweiten Hauptwerkes süddeutscher Miniaturmalerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, nämlich der Salzburger[2]) Bibel vom Jahre 1428. Dieses kostbare Werk wurde von Johannes Freybeck von Königsbrück mit einigen Bildern und 112 Ranken und Initialen verziert, in denen noch Janitschek[3]) Einflüsse der Kölner Schule wahrzunehmen glaubte. Indes mit Unrecht. Wenngleich die bayerische Malerei Anregung und Förderung von den Nachbarschulen Augsburg, Brixen und Salzburg erfuhr, so bewahrte sie doch Köln, Gent, Paris gegenüber ihre freie Entwicklung, wie sie denn überhaupt »ganz auf freien Füßen steht«. Die etwa vorhandenen Ähnlichkeiten erklären sich sehr natürlich aus der gleichen Entwicklungszeit. Die zahlreichen Bildinitialen zeigen den Meister Freybeck im Vollbesitze des Könnens seiner Zeit mit ihren Schwächen und Errungenschaften, in der Ornamentik ist er ihr sogar erheblich vorausgeeilt. Während er bei Darstellung von Menschen und Gebäuden das richtige Größenverhältnis noch keineswegs erstrebt, hat er in den Rankenornamenten (Abb. S. 277) ganz Vortreffliches geleistet. Neben der einheimischen Tierwelt, wie Finken und Rotkehlchen, Katze und Maus, Fuchs, Hund und Schwein finden sich zahlreiche ausländische Tiere, wie Elefant, Löwe, Bär und Affe, der in den Baumzweigen sein possierliches Spiel treibt.

Die Salzburger Bibel zeigt uns in ihrer reichen Ausstattung auch recht gut die dreifache Art der Buchmalerei der damaligen und der folgenden Zeit: die eigentliche Miniatur (Initiale und ihre Verzierung durch figürliche

[1]) Riehl, Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei des 15. Jahrhunderts. München 1895. (160 S.)

[2]) Über die Salzburger Buchmalerei, vergl. Neuwirth, Studien zur Geschichte der Miniaturmalerei in Österreich, Wien 1887, S. 68 ff., und jetzt besonders Tietze, Die illuminierten Handschriften in Salzburg. Leipzig 1906 (mit vielen Abbildungen).

[3]) Geschichte der deutschen Malerei, S. 298.



Vom Graduale aus Medlingen, 1499—1500. Kgl. Staatsbibl. in München

und landschaftliche Bilder), die ornamentale *Randverzierung* und die *figürlichen Darstellungen*. Bei einer dieser drei Arten müssen wir ein wenig länger verweilen. Bereits in seinen »Studien« und später nochmals ist Riehl der Entwicklung der bisher wenig beachteten Rankenverzierungen nachgegangen, die jüngern Forscher sind ihm darin gefolgt. Mit Recht. Bieten doch gerade die Randverzierungen ein vorzügliches Mittel, welches uns über den Zusammenhang der verschiedenen Schulen genauern Aufschluß gibt und den Ursprung einer Malerei mit ziemlicher Sicherheit feststellen läßt. Wir können hier nur das Wesentlichste hervorheben.

Herausgewachsen aus den kalligraphischen Schnörkeln der Initialen[1]) verleugnet weder die *oberdeutsche* noch die *französische* Randzier (Abb. S. 273) ihren Ursprung — sie bleibt bis zum Schluß des Mittelalters *Rankenverzierung*. Im Laufe des 15. Jahrhunderts läßt sich die Beobachtung machen, daß die schmalen, schlanken Ranken durch Blattwerk immer breiter und rhythmischer werden und schließlich den Buchrand fast ganz ausfüllen. Doch nimmt die französische eine von der deutschen Randzier verschiedene Entwicklung. Während »bei dem deutschen Ornament der feste Kern die Hauptsache ist, nämlich die energisch geschlungene, klar heraustretende, großzügige, manchmal vielleicht ein wenig derbe Ranke, findet man bei der französischen Buchmalerei dieses Rankenmotiv nur dann, wenn man sorgfältig den kleinen, graziös geschwungenen und zart verästeten Fäden folgt«.[2]) In das zierlich dünne Zweigwerk sind häufig naturalistische Blumen und seltsame Tiergestalten, die Drôleries, eingezeichnet.

Einen ganz verschiedenen Charakter hat die niederländische Randzier. Die Ornamentranke wird durch die *Randleiste* ersetzt, welche den Zusammenhang mit dem Text nicht mehr erkennen läßt und nicht, wie die deutsche und französische Randzier, als Textverzierung auftritt. Indem die niederländischen Miniatoren den ganzen Rand grundierten und die koloristisch prächtigen Blumen und Tierchen durch Schlagschatten von dem Grunde scharf hervortreten ließen, schufen sie jene köstlichen Perlen spätmittelalterlicher Randverzierungen, die uns stets von neuem fesseln und unsere Bewunderung erregen. Namentlich verstehen sie es, den kleinen Landschafts- und Historien- und Genrebildchen den höchsten Reiz zu verleihen. Auch in diesen Szenen zeigt sich der Niederländer als Meister der Farbe.

---

[1]) Vergl. *Lamprecht*, Initialornamentik, Leipzig 1882, S. 24 f.

[2]) *Riehl* in: Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins, München, 46 (1897, 29 ff.

Was speziell die oberdeutsche Randverzierung gegen Ende des Mittelalters anlangt, so zeigt sich die Entwicklung und das Streben nach Freiheit, wie Riehl an einzelnen Beispielen weiter ausführt, vorzüglich in einer dreifachen Hinsicht. Während die magern, schnörkelhaften Ranken des 14. Jahrhunderts einen streng ornamentalen Charakter haben, dessen Abhängigkeit von der alles beherrschenden Architektur man auf den ersten Blick erkennt — hier wie dort z. B. die gleichen Krabben, — verliert die Ranke im 15. Jahrhundert, besonders in der zweiten Hälfte, ihre strengen, gezirkelten Formen, sie wird freier, beweglicher, breiter. Auch tut der Maler öfter einen kühnen Griff in die natürliche Blumen- und Pflanzenwelt und gibt seinen Ranken ein mehr naturalistisches Gepräge, namentlich sind Zyklame und Akelei bei den Miniatoren des 15. Jahrhunderts sehr beliebt, was wohl darin seinen Grund hat, daß sich diese Blumen »so trefflich in den Stil dieser Ornamentik fügen lassen, dann aber auch wohl in ihrer feinen, charakteristischen Gestalt, in dem Reiz, den sie draußen in dem Walde üben« (Riehl a. a. O., S. 32). Drittens macht sich die Entwicklung bemerkbar in den zahlreich angebrachten Tieren, die sich munter zwischen den Blumen und in den Ranken umhertummeln. Auch das frühere Mittelalter hatte zwar den Rand mit kapriziösen Tiergestalten verziert, diese waren dann aber meistens stilisiert und ornamental gehalten, jetzt hingegen treten sie uns in ganz naturgetreuen Darstellungen entgegen. Da sehen wir Katze und Maus, Bär und Affe, Fuchs und Gans, Reh und Wildschwein in den possierlichsten Situationen. — Darf also als allgemeine Regel aufgestellt werden, daß die älteren Miniatoren schlanke Ranken, mageres Blätterwerk, wenig Blumen lieben, die jüngern aber die Zweige verästeln und ausbreiten und den Blättern und Blumen einen Zug ins Breite und Großartige zu geben wissen, so finden sich doch natürlich von dieser Regel viele Ausnahmen, da jeder Maler seiner individuellen Neigung folgt.

Von Wichtigkeit wäre die weitere Frage nach dem Ursprunge der oberdeutschen Rankenverzierung. Hat sie sich in Deutschland aus den geschwungenen Federzeichnungen der Schreiber selbständig entwickelt, oder ist sie aus dem Auslande gekommen? Eins ist wohl sicher: die böhmische Hofkunst kannte und verwendete die Randverzierung schon früher als die oberdeutsche Malerei, Böhmen selbst aber erhielt sie durch französischen Einfluß um 1400.[1]) Bei den Beziehungen der Klöster untereinander ist es daher nicht unwahrscheinlich, daß das südöstliche Deutschland von Prag Anregungen empfing und der Ranke das nationale Gepräge des Großzügigen und Monumentalen verlieh. Zunächst hat wohl Salzburg diesen Einfluß erfahren, dann die bayerischen Klöster Metten und Tegernsee, zuletzt Augsburg und Nürnberg.

Kehren wir nach diesem nicht überflüssigen Exkurs über das Rankenornament des 15. Jahrhunderts wieder zur bayerischen Miniaturmalerei zurück!

Während illuminierte Handschriften aus der Zeit bis 1450 nur in geringer Zahl vorhanden sind, hat uns die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts zahlreiche Namen von Miniatoren und noch zahlreichere Handschriften von unbenannten Künstlern hinterlassen. Auch eine Anzahl Lokalschulen läßt sich ziemlich scharf umgrenzen. Neben Tegernsee sind besonders München und Regensburg zu nennen.

Für das Kloster Tegernsee arbeitete längere Zeit hindurch der Augsburger Heinrich Molitor, in dem Kloster der Bruder Antonius. Ersterer, dessen Tätigkeit in Augsburg, Tegernsee und Scheyern



Vom Psalterium aus St. Ulrich in Augsburg, 1495. Kgl. Staatsbibliothek in München

[1]) Vergl. Kunst und Kunsthandwerk V. (1902), S. 258.



Aus dem Psalterium der Isabella von Frankreich, um 1310. Kgl. Staatsbibliothek in München.

sich ungefähr 25 Jahre hindurch (1451—1475) verfolgen läßt, war ein fleißiger und wohlgeschulter Meister, wie die zahlreichen von seiner Hand ausgemalten Manuskripte beweisen. Kein Wunder also, wenn er in Tegernsee Schule machte und seine Ideale dort nach seinem Tode fortlebten. Einen wesentlichen Fortschritt gegenüber der Salzburger Bibel zeigt indes die Formen- und Gedankenwelt seiner Rankenverzierung nicht, er ist kein Bahnbrecher neuer Ideen, sondern nur ein sorgfältiger Meister, der alle seine Arbeiten, Initialen, Ranken, Tiere stets mit gleicher Liebe und Akkuratesse anfertigt; er variiert seine Ranken unzähligemal und fesselt dadurch stets wieder unsere Aufmerksamkeit, steht aber schließlich am Ende seiner Tätigkeit fast noch auf derselben Entwicklungsstufe, die er bereits im Anfange derselben erreicht hatte. Als erstes seiner Werke nennt Riehl eine Ludolphi vita Christi vom Jahre 1451, als letztes Cassiani de institutis sanctorum patrum und Collationes patrum vom Jahre 1475. Sein bedeutendstes Werk malte Molitor 1458 für das Kloster Scheyern, nämlich Joannes Januensis Catholicon. — In dem Benediktinerkloster Scheyern, wofür Molitor noch andere Werke lieferte, regten seine Leistungen zu gleicher Tätigkeit an, wie mehrere Missalien in der Münchener Staatsbibliothek zeigen; eins derselben vom Jahre 1485 wurde nach Riehl von Bruder Placidus, ein zweites vom Jahre 1489 von Frater Maurus geschrieben. Beide halten an den herkömmlichen, traditionellen Formen fest, ohne indes in der Klosterzelle von dem Zuge der neuen Zeit unberührt geblieben zu sein.[1])

Zeigt Molitor einen mehr konservativen Charakter, so ist dagegen Bruder Antonius in Tegernsee viel freier in der Erfindung und naturalistischer in der Ausführung. Ein bedeutendes Denkmal seiner Tätigkeit vom Jahre 1459 besitzt die Münchener Staatsbibliothek in dem Defensorium inviolatae beatae Virginis mit 46 Rundmedaillons, welche in Wort und Bild ebensoviele Beweise für die jungfräuliche Mutterschaft Mariä enthalten; sie sind in kolorierter Federzeichnung ausgeführt und zeugen von einer guten naturalistischen Auffassung des Künstlers in der Klosterzelle.

Neben Tegernsee verdient eine besondere Erwähnung die Miniatorenschule in dem Benediktinerkloster Ebersberg,[2]) wo unter

[1]) Weit bedeutendere Leistungen hatte Scheyern im 13. Jahrhundert aufzuweisen. Damals war der Frater Conradus pictor der hervorragendste Miniator Bayerns, vielleicht von ganz Deutschland. Damrich setzt ihn selbst über Herrad von Landsperg; diese wisse zwar mit echt weiblicher, größerer Gewandtheit und Geläufigkeit zu erzählen, aber der frischen flotten Originalität Konrads, seiner tieferen psychologischen Charakteristik, seiner echt bajuvarischen, kraftvollen, männlich herben Kunst werde wohl schließlich jeder die Palme zuerkennen müssen. Damrich, Ein Künstlerdreiblatt des 13. Jahrhunderts aus Kloster Scheyern. Straßburg 1904, S. 70.

[2]) Vergl. Hager, Aus der Kunstgeschichte des Klosters Ebersberg, in der Zeitschrift Das Bayerland 1895, 401 ff.

dem kunstsinnigen Abt Sebastian Häfele (1472 bis 1500) einige beachtenswerte Werke geschrieben und gemalt wurden; erhalten sind u. a. ein Psalterium vom Jahre 1480 von Bruder Maurus, ein Herbarium vom Jahre 1497, das 179 Pflanzen von der Hand des Mönches Vitus Auslasser enthält, zwei Gradualien aus derselben Zeit und eine Klosterchronik mit 45 kolorierten Federzeichnungen, die sich kaum von den gleichzeitigen Illustrationen der profanen Weltchroniken unterscheiden. — Auch in Schäftlarn, Altomünster, Polling betrieb man die echt klösterliche Kunst des Buchmalens, wenn sich hier auch keine Schulen bildeten, wie es in Freising bezw. in dem nahegelegenen Benediktinerkloster Weihenstephan der Fall war. In Weihenstephan war in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Bruder Laurentius als ein fleißiger und achtungswerter Miniator tätig; von ihm besitzt die Münchener Staatsbibliothek ein Evangeliar (1462) mit originellen Blattranken und zart empfundenen Vollbildern, in denen der Künstler eine nur geringe Kenntnis der Perspektive verrät. Bedeutender war die Schule von München. Ihr gehört u. a. eine Arbeit an, die mehr durch ihren Umfang als durch den Wert der Miniaturen unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht; es ist ein vielbändiges Graduale, Antiphonarium, Sequenzenbuch, die 1494—1497 für das Münchener Klarissenkloster unter der Äbtissin Katharina Adelmann für die damals hohe Summe von 490 rheinischen Gulden angefertigt wurden. Sowohl im Ornament wie im Figürlichen bleibt der Maler hinter seinen Zeitgenossen nicht unerheblich zurück. Nur selten gelingt ihm eine gute Landschaft, noch seltener eine dramatisch bewegte Handlung, sein bestes Können bewährt er in ruhigen, beschaulichen Gruppenbildern, bei denen er auch eine breitere Ausführung wagt. Ikonographisch interessant ist im ersten Bande des Graduale eine Nachbildung des Kreuzigungsbildes aus der bekannten Uota-Handschrift (um 1025). Entsprechend dem Geiste der Zeit hat der Maler sehr realistische Zutaten gemacht; so reitet die Ecclesia auf einem Tiere mit den Köpfen der vier Evangelistensymbole, die Synagoge sitzt auf einem Esel, dem die Sprungsehnen durchschnitten sind.[1]) Das bedeutendste Werk unserer Schule bildet ein Missale im Besitze der Frauenkirche zu München (um 1480); in ihm sehen wir die Entwicklung der süddeutschen Malerei bis zu jener Höhe fortgeschritten, auf welcher bald mit dem alten Formalismus endgültig gebrochen wird. Reizende Landschaften, köstliche Genrefiguren, feines Rankenwerk künden den Beginn der neuen Zeit an, in den halb stilisierten, halb naturalistischen Ranken tummelt sich lustig und fröhlich die bekannte Tierwelt. Die trefflichste Leistung gelang dem unbekannten Meister in dem Kreuzigungsbilde zum Kanon; die »einfache, wirklich großartige Auffassung, die innige Charakteristik, die sich glücklicherweise fern von jeder Übertreibung hält, der feine malerische Sinn und die zarte Ausführung verleihen dem Bilde einen hohen, künstlerischen Wert.«[2])

Weniger zahlreich sind bis jetzt in Niederbayern und in der Oberpfalz illuminierte Handschriften bekannt geworden, weshalb Riehl von der Entwicklung der Buchmalerei in diesen Provinzen kein so vollständiges Bild entwerfen konnte. Natürlich fehlt es auch hier nicht an einzelnen tüchtigen Leistungen, an denen die Klöster wieder ihren Anteil haben. Für das Dominikanerkloster zu Passau, vielleicht auch in demselben wurde von Georg Dachauer ein trefflich illuminiertes, sechsbändiges Antiphonar geschrieben und gemalt (jetzt Münchener Universitätsbibliothek), einzelne Initial- und Landschaftsbilder gehören zu dem Besten, was die bayerische Miniaturmalerei damals hervorgebracht hat. Trotz der Ähnlichkeit, die einzelne Miniaturen mit der niederländischen Buchmalerei aufweisen, darf man doch nicht an eine fremdländische Beeinflussung Dachauers denken, er steht vielmehr inmitten seines Volkes.

Indem wir uns endlich zur Regensburger Schule wenden, kommen wir zu jenem bayerischen Illuministen, über dessen künstlerische Tätigkeit wir bis jetzt am besten unterrichtet sind und mit dessen Namen der Höhepunkt bayerischer Buchmalerei des 15. Jahrhunderts bezeichnet wird. Berthold Furtmeyrs Tätigkeit in Regensburg bildet zugleich den glänzenden Abschluß einer hier seit Jahrhunderten — allerdings mit Unterbrechungen — blühenden Miniatorenschule. Durch die eindringenden Studien Swarzenskis kennen wir jetzt die Entwicklung der Regensburger Buchmalerei von der karolingischen Zeit bis zu ihrer ersten Blüteperiode im 11. Jahrhundert, welche so wertvolle Handschriften wie das Missale Heinrichs II. und das Evangeliar der Uota von Niedermünster hervorbrachte,[3]) wir kennen auch ihren allmählichen Rückgang und ihr abermaliges Auf-

[1]) Vergl. über diese Darstellungen P. Weber, Geistl. Schauspiel und Christliche Kunst, 1894, S. 119 f.

[2]) Riehl, Studien, S. 134, mit Abbild.

[3]) Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts, Leipzig 1901, 68 ff.

blühen im 12. und 13. Jahrhundert, wo in Regensburg die Farbe fast ganz verdrängt und die Federzeichnung zur Ausbildung und entschiedenen Vorherrschaft gebracht und die ersten reifen Werke des neuen Stiles in Deutschland geschaffen wurden.[1]) Weniger orientiert sind wir über das 14. und die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts, jedenfalls aber konnte Furtmeyr an alte Traditionen anknüpfen und die Miniaturkunst in seiner Vaterstadt erlernen. Sein Leben (zirka 1440—1500) fällt in eine Zeit regen Strebens und neuer Ideale, steht er ja auf der Grenzscheide der alten und der neuen Zeit. Auf der Person unsers Meisters ruht noch, wie sein Biograph bemerkt, ein Abglanz jener milden, warmen Lauterkeit eines gläubigen Gemütes, die den Gebilden des vorhergehenden Jahrhunderts ein so ergreifendes Gepräge aufdrückte, in den Einzelheiten aber pulsiert ein frischeres, kräftigeres Leben und tritt uns ein klarer, offener Blick für die umgebende Wirklichkeit entgegen.[2]) Bekannt sind allerdings bis jetzt von ihm nur zwei Werke, aber sie genügen vollauf, um uns die Bedeutung des Mannes kennen zu lehren: ein Altes Testament (jetzt im Besitze des Fürsten Öttingen-Wallerstein zu Maihingen), angefertigt in den Jahren 1468—1472, und jenes Werk, worauf sich der Ruf Furtmeyrs vorzüglich gründet, nämlich ein fünfbändiges Missale, das er für Bernhard von Rohr, Erzbischof von Salzburg, malte und 1481 vollendete (jetzt in der Münchener Staatsbibliothek). Steht die umfangreiche Arbeit, an welcher des schnellern Abschlusses wegen Gesellenhände sich beteiligten, auch nicht überall auf gleicher Höhe, so zeigt sich Furtmeyr doch durchweg nicht zwar als ein epochemachender, wohl aber als ein origineller und fein fühlender Künstler. Großartig schön sind manche seiner Rand-



Vom Psalterium aus Tegernsee, 1515. Kgl. Staatsbibliothek in München

[1]) Damrich, Die Regensburger Buchmalerei von Mitte des 12. bis Ende des 13. Jahrhunderts (Dissertation), München 1902, S. 30.

[2]) Haendcke, Berthold Furtmeyr. Sein Leben und seine Werke (Dissertation) München 1885, S. 59.

verzierungen, zart empfunden viele Landschaftsgemälde, in denen er sich trotz der großen Menge — man zählt zirka 650 — in den Vorwürfen nicht wiederholt; auch in der Charakteristik gelingen ihm treffliche Züge. Auffallend schwach aber wird er, wenn er dramatisch bewegte Szenen versucht, hier steht er schnell an der Grenze seines Könnens. Was aber für uns die Hauptsache ist: Furtmeyr ist mit seiner Kunst ganz aus der bayerischen Malerei herausgewachsen, weder von den Niederländern noch von der fränkischen Schule hat er sich beeinflussen lassen, er ist ein selbständiger, einnehmender, erfindungsreicher Meister, von dem wir mit dem Gefühle der Befriedigung und selbst der Bewunderung scheiden.

2. Die Augsburger Miniaturmalerei

Weit weniger als über die südostdeutsche Miniaturmalerei waren wir bis vor kurzem über die südwestdeutsche unterrichtet, und auch jetzt sind die Einflüsse von außen und die Beziehungen zu andern Schulen noch keineswegs völlig aufgehellt. Immerhin aber haben die Forschungen von E. W. Bredt manchen Lichtstrahl in dieses Dunkel fallen lassen.[1]) Heinrich Molitor, der uns schon bekannte Miniator für die Klöster Tegernsee und Scheyern, bildet anscheinend das Bindeglied zwischen der bayerischen und Augsburger Buchmalerei. Doch wir müssen ein wenig zurückgreifen.

Wie fast überall, so lag auch in Augsburg die Buchmalerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sehr darnieder. Bredt vermochte nicht eine einzige hier entstandene Handschrift mit Sicherheit nachzuweisen, weshalb er seine Forschungen auf die schwäbische Buchmalerei ausgedehnt hat.[2]) Die wenigen noch erhaltenen Handschriften bestätigen eine von Riehl für Bayern sehr stark betonte Tatsache auch für Schwaben, daß es nämlich weit weniger vom Niederrhein als vom Oberrhein beeinflußt worden ist. Die Illustrationen der profanen Handschriften — kirchliche sind aus dieser Zeit nicht nachzuweisen — sind flüchtige, naturwüchsige, oftmals rohe Federzeichnungen mit leichter Lavierung. Sie sind die stärkste Reaktion gegen die alte feierliche Deckmalerei der kirchlichen Prachthandschriften, zugleich aber enthalten sie den Keim zu einem gesunden Naturalismus, der besonders durch den Inhalt der Handschriften veranlaßt und befördert wurde. In Betracht kommen hier speziell Montforts Chronik von Johannes Cöler aus Weingarten vom Jahre 1419 (jetzt Stuttgart, Hofbibliothek) und die Weltchronik des Rudolf vom Ems von Ulrich Schriber aus Straßburg vom Jahre 1422 (jetzt Augsburger Stadtbibliothek).

Bei diesem Mangel an illuminierten Handschriften kann von einer Miniaturschule in Augsburg erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Rede sein. Die aus dem Beginn dieser Zeit, kurz nach 1450, erhaltenen Handschriften geben uns ein überraschendes Bild. Selbst die schlechtern Arbeiten, wie ein Leben des hl. Ulrich vom Jahre 1454 und eine Chronik von Joh. Erlinger (1468) zeigen einen großen, freien Zug und namentlich das Streben nach Vertiefung der Landschaft. Letztere wurde in Augsburg durch Hektor und Georg Mülich bereits 1455 auf eine solche Höhe gebracht, daß die beiden Brüder, Dilettanten in ihrer Kunst, mit Recht unsere Bewunderung erregen und selbst in einer allgemeinen Kunstgeschichte einige Beachtung verdienen.

Georg Mülich, »der Meister seiner Zeit in der landschaftlichen Vertiefung und der Luftperspektive«, hat »solche Landschaften, vor allen Dingen so lebhafte Schlachtenbilder, so einheitlich komponierte und doch so Verschiedenartiges darstellende Bilder persönlicher Auffassung« gemalt, wie wir sie auch im weitern Kreise zu dieser Zeit nicht finden.[3]) Diese hervorragende Tüchtigkeit zeigen die beiden Brüder in der 1455 abgeschriebenen und illustrierten Geschichte Alexanders d. Gr. von Dr. Hartlieb und der 1457 vollendeten Augsburger Stadtchronik von Siegmund Meysterlin.

Natürlich stellt sich auch hier wieder die Frage ein: woher kam den beiden Mülichs eine so bedeutende Kenntnis der Luftperspektive, woher empfingen sie die Anregung zu diesen fast unendlich weiten Landschaftsbildern? Wie Riehl für Bayern, so will Bredt für Augsburg von fremden Einflüssen nichts wissen, es lag diese Entwicklung vielmehr im Zug der Zeit, nicht aber etwa in einer Nachahmung der van Eyck, deren Landschaften nach Riehl oft gemalt sind, als »ob der Künstler durch ein Perspektiv und den Vordergrund mehr mit einem Vergrößerungsglas beobachtet hätte«, während Georg Mülich uns ein fein abgetöntes und richtig gesehenes Gemälde bietet; ist er doch — im Gegen-

[1]) Bredt, Der Handschriftenschmuck Augsburgs im 15. Jahrhundert. Straßburg 1900.

[2]) Über schwäbische Miniaturmalerei im allgemeinen und über Ulmer Brief- und Kartenmaler im besondern handelt Beck, Archiv für christl. Kunst 1894, 72 ff.

[3]) Bredt a. a. O., S. 39.

satz zu den ältern schwäbischen Miniatoren — weit mehr Maler als Zeichner. Daher kann in Zukunft,[1]) wenigstens für die Miniaturmalerei, nicht mehr, wie bisher üblich, den Brüdern van Eyck das Verdienst zugesprochen werden, »den für die Entwicklung der Landschaftsmalerei entscheidenden Schritt getan zu haben«.[2])

Klarer als in den profanen Handschriften läßt sich der Übergang von den typischen, schematischen Darstellungen zu natürlichen, realistischen Bildern in den Kirchenbüchern verfolgen. Ihre meistens sehr sorgfältige Ausstattung trägt einen ausgesprochen lokalen Charakter. Die Bildinitiale ist von einem stark profilierten, quadratischen oder oblongen Rahmen umgeben, der sich aus acht mehrfarbigen Teilen zusammensetzt. Der Buchstabenkörper ist mit Arabesken, später mit Laubwerk ausgefüllt. Diese Ausfüllung geschieht in einer für Augsburg charakteristischen Weise meistens einfarbig, das Blattwerk ist z. B. hellgrün auf dunkelgrünem Grunde. Der nicht von dem Bilde eingenommene Raum ist durch Gold ausgefüllt, das gewöhnlich mit Stempeln ornamentiert wird. An die Initiale schließt sich meistens ein Rankenornament, das in Augsburg fast nur in kirchlichen Handschriften auftritt. Bis um 1500 umschlingt es nicht die vier Seiten des Textes, es läßt vielmehr die Hälfte des Randes frei; erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts wird dieser freie Raum mit vortrefflich gezeichneten und gemalten Tierfiguren oder auch mit naturalistischen Blumen verziert. Ebenso fehlt der Augsburger Randzier in älterer Zeit fast gänzlich jenes bunte Treiben der Tierwelt, welches uns in den bayerischen Ranken ergötzt; an ihrer Statt sehen wir gegen Ende des Jahrhunderts häufig porträtähnliche Halbfiguren, die aus Blumenkelchen hervorwachsen. Besondere Beachtung verdient noch der Umstand, daß einzelne Miniaturbildchen anscheinend im Anschluß an Tafelbilder entstanden sind (vergl. Bredt, S. 85).

Diese Charakteristik ergibt sich aus den kirchlichen Büchern, angefangen von einem Proprium Sanctorum aus dem Kloster St. Ulrich und Afra vom Jahre 1459 bis zu den beiden von Leonhard Wagner und Balthasar Kramer geschriebenen Psalterien, welche den Höhepunkt der Augsburger Miniaturmalerei im 15. Jahrhundert bezeichnen (jetzt in München und Augsburg). Die beiden großen Bücher (27 X 25 cm) sind zwar in der Klosterzelle geschrieben, aber von zwei professionellen Malern mit Miniaturen verziert worden, von Georg Beck und seinem Sohne. Dieses bestätigt die von uns bereits früher gemachte Bemerkung, daß gegen Ende des Mittelalters die Laienkünstler ihre Kollegen im Kloster überholt hatten und vielfach zur Illustrierung hervorragender Handschriften herangezogen wurden.

[1]) Schmarsow (Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des 15. Jahrhunderts, Leipzig 1903) tritt nach wie vor für den Einfluß der Niederländer ein. »Man redet ja freilich vom Aufkommen des gleichen Geschmackes in Deutschland, wie von einer gleichzeitig und unabhängig sich einstellenden Tatsache, als ob solch ein Auftreten etwas Selbstverständliches wäre. Doch sollte die Chronologie auch in diesen künstlerischen Hilfsmitteln, die wie alle andern erlernbaren Dinge zum guten Teil auf Tradition beruhen, genauer beim Wort genommen werden. Die Kunstgeschichte kann den Nachweis des pragmatischen Zusammenhanges nicht entbehren; sonst schiebt sie die Probleme, statt sie Schritt für Schritt der Lösung näher zu bringen, nur zurück auf unbekannte Mächte der Menschenbrust. Wer die Ursachen für sinnlich sichtbare Mache aus Patriotismus im Zeitgeschmack, im Naturgefühl und wer weiß wo in der Tiefe des Gemütes seiner Nation sucht, der wirtschaftet mit einer Art generatio aequivoca, zu der wir unsere Zuflucht doch wohl noch nicht zu nehmen brauchen.« S. 57.

[2]) Vergl. Kämmerer, Die Landschaft in der deutschen Kunst. Leipzig 1886. — Über die Landschaft in der westdeutschen (schlesischen) Buchmalerei vergl. Hintze in: Kunstchronik (Leipzig) 1903, S. 163.



Im allgemeinen blieben aber die Klosterleute am längsten der traditionellen Bücheranfertigung treu. Im Kloster St. Ulrich und Afra, wo bereits 1472 eine Druckerei errichtet war, schrieb Bruder Erasmus Huber 1501 ein Antiphonarium und verzierte es mit Initialen und Rankenwerk. Zu den stilisierten Blüten und Blättern gesellen sich natürliche Eicheln und Disteln, Erdbeerstaude und Winde. Ein Augsburger Bürger war auch Jörg Gutknecht, der 1515 als Novize im Kloster Tegernsee einen Psalter illustrierte (Abb. S. 275) und bereits 1514 ein Missale des Klosters mit einem Kreuzigungsbilde und zwei Initialen ausstattete. Die üblichen Formen der Rankenzier neben architektonischen Umrahmungen der Vollbilder, die stark ausgeschwungenen Säulen, Vasenornamente und Wappenschilder tragende Putten, sowie anderseits die nach niederländischer Weise mit verstreuten Blumen umrandeten Initialen zeigen deutlich, daß Jörg Gutknecht auf der Grenze der alten und neuen Zeit steht und die Renaissance auch den Miniaturen ihren Charakter aufgeprägt hat.[1])

Wollen wir zum Schluß die Eigentümlichkeiten der Augsburger Miniaturmalerei kurz zusammenfassen, so müssen wir zunächst auf den Unterschied der Rankenverzierung von der der bayerischen Schule hinweisen. Im Gegensatz zu der vielfach variierten bayerischen Ranke zeigt die Augsburger eine gewisse Ruhe und Gleichmäßigkeit, sie sucht mehr durch schöne Harmonie und graziöses Ebenmaß als durch reiche Abwechslung zu wirken. Die Landschaften sind von Anfang an mit wenigen großen Linien dargestellt, auch wenn man später mehr Einzelheiten hineinzeichnet, wird man doch nie kleinlich; man sucht immer ein weites Gesichtsfeld und gelangt so früh zu einer bedeutenden Vertiefung. Die figürlichen Darstellungen endlich zeigen in den Gewändern ebenfalls Ruhe und Großzügigkeit, in den Köpfen etwas Liebenswürdiges, Ansprechendes und Porträthaftes (vergl. Bredt, S. 90 f.).

3. Die Nürnberger Miniaturmalerei [2])

Die gleiche Erscheinung wie in Augsburg tritt uns in Nürnberg entgegen: die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts ist überaus arm an Werken der Miniaturkunst. Hier darf dieses um so weniger auffallen, als entsprechend der Entwicklung der städtischen Macht und Freiheit in Nürnberg eine künstlerische Tätigkeit sich zunächst nur auf dem Gebiete der Architektur und Plastik entwickelte, während die Malerei fast ganz zurücktrat.[3]) Selbst in den Klöstern fand die Buchmalerei wenig Pflege, was man mit deren geringer Bedeutung in Nürnberg zu erklären sucht. Am besten war es noch im Katharinenkloster bestellt, das uns aus dem Anfange des Jahrhunderts zwei Bruchstücke hinterlassen hat, den thronenden Heiland inmitten der Kirchenväter und den hl. Johannes auf Patmos (jetzt Germanisches Nationalmuseum). Zeigen sich in der Arbeit auch die Schwächen der Zeit — unentwickeltes Raumgefühl, auffallende Proportionsfehler, Mangel an innerer Ausdrucksfähigkeit — so zeugen sie doch von dem Streben der Nonne nach koloristischer Wirkung und nach Wiedergabe der Gefühle und Empfindungen durch heftige Körperbewegungen; auch das Bemühen, die schematischen Gesichtstypen zu vermeiden und zu individualisieren, läßt sich nicht verkennen. Da die koloristische Richtung, scharfgeschnittene männliche Gesichtszüge und große gebogene Nasen auch in andern Handschriften dieser Zeit auftreten, dürfen sie als charakteristisch für die Nürnberger Schule zu Beginn des 15. Jahrhunderts bezeichnet werden. Dahin gehören eine Postille des Nikolaus von Lyra (1412) und die Kirchengeschichte des Eusebius (um 1430), aus etwas späterer Zeit Georg Pfinzings Reisebeschreibung nach dem hl. Lande (1443). Die vier ganzseitigen Miniaturen dieser Beschreibung zeigen, daß der Miniator von dem Zuge der neuen Zeit erfaßt ist: der Idealismus der alten Schule muß dem modernen Realismus weichen, was namentlich in den derbern Gesichtern der Kriegsknechte und den überaus feinen Köpfen der Heiligen zum Ausdruck kommt.

Mit dem Eintritt in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts begegnen wir einer bekannten Illuministin, deren Tätigkeit und Entwicklung sich durch ungefähr zwanzig Jahre verfolgen läßt. Der Nonne Margaretha Karthäuserin älteste Arbeit vom Jahre 1452 offenbart den Mangel jedes künstlerischen Verständnisses, aber fortgesetztes Streben und Kopieren fremder und einheimischer Vorlagen ließen sie in ihrem Hauptwerk »nach nahezu

[1]) Vergl. über diese Periode: von der Gabelentz, Zur Gesch. der oberdeutschen Miniaturmalerei, Straßburg 1899, S. 11 ff

[2]) Zur Literatur vergleiche Raspe, Die Nürnberger Miniaturmalerei bis 1515. Straßburg 1905. Dieser trefflichen Arbeit folgen wir in unsern Ausführungen. Vergleiche ferner Bredt, Katalog der mittelalterlichen Miniaturen des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 1903.

[3]) Thode, Die Malerschule von Nürnberg im 14. und 15. Jahrhundert, Frankfurt 1891, S. 7.



GEORG PAPPERITZ

Text II, 11, S. 267

KREUZTRAGUNG



GEORG PAPPERIZ MADONNA

Text H. 11, S. 268

»Kunst des Messerfechtens« (jetzt in München); sie wurde angefertigt für den Pfalzgrafen bei Rhein und enthält die stattliche Zahl von 416 sehr schematischen Bildern, welche zur Illustrierung des Textes dienen. — Die Landschaftsmalerei, deren wir bei der Augsburger und Regensburger Schule rühmend gedachten, fand in Nürnberg bis jetzt wenig Pflege; wo man sie aber versuchte, wie in dem nach 1485 angelegten »Stiftungsbuche des großen Almosens«, erzielte man einzelne gute Resultate.

Nach dem Gesagten hat Nürnberg bis zum Ende des 15. Jahrhunderts auf dem Gebiete der Buchmalerei keine bedeutenden Leistungen aufzuweisen, ein Vergleich mit der gleichzeitigen bayerischen Illuminierkunst wird sehr zu ihren Ungunsten ausfallen, während sie hinter der Augsburger kaum zurücksteht. Um so bedeutender ist der Aufschwung kurz nach 1500, wo Nürnberg die andern oberdeutschen Schulen weit überholt. Zeugen dafür sind das »Statuten- und Privilegienbuch« der Stadt Krakau vom Jahre 1505, welches von Woltmann als die hervorragendste Leistung des späteren Mittelalters gerühmt wird,[1]) und namentlich

zwanzigjähriger Übung zu formeller Reinheit und glänzendem Kolorit gelangen«. Auch in den Rankenverzierungen steht sie auf dem Boden des Fortschrittes. Da sehen wir jene wiederholt genannten Tier- und Genreszenen, z. B. den von einem Knaben verfolgten Fuchs, wie er mit der noch blutenden Gans davoneilt, einen musizierenden Engel in einem Blumenkelch und nicht weit davon einen Dudelsackpfeifer. Die Ranken selbst bewahren noch den üblichen ornamentalen Charakter. Natürlichen Blumenschmuck finden wir aber in einem Antiphonar der hl. Geistkirche vom Jahre 1460, in einem andern Werke hat derselbe Maler kurz darauf durch eine glückliche Mischung von stilisierten und natürlichen Blumen eine so harmonische Rankenverzierung geschaffen, daß sie »zu den schönsten der deutschen Buchilluminationen gerechnet werden darf«.

An profanen illustrierten Handschriften fehlt es in dieser Zeit in Nürnberg fast gänzlich. Erwähnenswert ist nur eine 1482 von Hans Lebküchner hergestellte Handschrift von der

die Arbeiten des Jakob Elsner und der Familie Glockendon. Nur Elsner gehört noch der uns hier beschäftigenden Zeit an, während die Glockendon bereits auf dem Boden der Renaissance stehen. Elsner hatte unter den Miniatoren Nürnbergs nicht seinesgleichen, mit seiner Entwicklung lernen wir die Entwicklung der Schule kennen. Trotzdem hatten wir über seine Tätigkeit nur wenige sichere Nachrichten, erst die archivalischen Forschungen von Bruck[2]) haben uns mit seiner Person und mit seinen Werken genauer bekannt gemacht.

Jakob Elsner, nach Neudörfers Mitteilung ein ebenso tüchtiger Musikant wie geschickter Künstler, von dem wir ein Bildnis des Nürnberger Bürgers Jörg Ketzler vom Jahre 1499

[1]) Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei, Leipzig 1878, II, 123.

[2]) Friedrich der Weise als Förderer der Kunst, Straßburg 1903, S. 184, und besonders: Der Illuminist Jakob Elsner, im Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsammlungen 1903, 302 ff. Vergleiche ferner die trefflichen Ausführungen Raspes a. a. O., S. 47—69.



GEORG PAPPERITZ — S. K. H. PRINZREGENT LUITPOLD VON BAYERN

Text H. 11, S. 268

und nach Thode ein Klappaltärchen im Münchener Nationalmuseum vom Jahre 1486 besitzen, gehörte nicht zur Gefolgschaft des großen Meisters, dem sich in Nürnberg keiner zu entziehen wußte; zwar hat auch er der Größe Dürers seinen Tribut gezahlt, aber im allgemeinen ist er doch seine eigenen Wege gegangen, um unter den Illuministen der erste zu werden. Sein ältestes Werk zeigt ihn uns am Anfange seiner Tätigkeit als Miniator, es ist das bekannte »Gänsebuch« in St. Lorenz zu Nürnberg. Diesen Namen erhielt das gewaltige Chorbuch (66,5×45,5 cm) von einer Miniatur, die einen Wolf und Fuchs als Chordirigenten vor einer Gänseschar darstellt. Das Werk besteht aus zwei Bänden, von denen der erste 1507, der zweite 1513 vollendet wurde. Die Arbeit des Jahres 1507 macht in ihrem ersten Teile den Eindruck von schülerhaften Versuchen des bis dahin als Wappen- und Porträtmaler beschäftigten Meisters. Dieses tritt besonders hervor in den Initialbildern, welche ihn noch ganz befangen zeigen in der alten Malweise des Flächenhaften und Andeutenden; im Gesichtsausdruck und Faltenwurf ist er vielfach noch schematisch, erst allmählich weiß er sich von den traditionellen Formen loszumachen. Weit höher steht er in den Rankenverzierungen mit ihren Tier- und Genreszenen. Zwar fehlt ihm die originelle Gestaltungskraft der bayerischen Miniatoren, die durch ihre stets wechselnden Formen entzücken, aber dafür entschädigt er uns durch einen köstlichen Farbenreichtum, der durch einen glänzenden Goldauftrag noch gehoben wird. Ihren vollen Reiz entfalten die großzügigen Ranken mit den lanzettförmigen Blättern und zierlichen Blüten erst in den zahlreich eingestreuten Bildchen. Ist er in der Erfindung neuer Szenen auch nicht groß, so weiß er ihnen doch dadurch etwas Neues zu geben, daß er sie mit Unterbrechung der Ranken auf ein Rasenstück stellt. Auch der Einkleidung dieser Szenen weiß er manches Neue und Humorvolle abzugewinnen, wie z. B. die »Gänseszene« beweist. Dieser Humor kommt auch in einem Bildchen zum Ausdruck, das uns fast wie eine niederländische Arbeit anmutet. Zu Anfang des Kirchweihfestes sehen wir drei schmausende Bauern an einem runden Tisch; einer tut gerade den letzten Zug aus einem langen Glase, wobei ihm die Mütze nach hinten herabfällt. Der zweite Teil des Gänsebuches, den Elsner erst 1510 begann, bekundet den großen Fortschritt, den er inzwischen gemacht hatte; doch weiß er sich der Ausdrucksweise des ersten Teiles glücklich anzupassen.

Diese Arbeiten verschafften dem fähigen Illuministen bald einen großen Ruf und bedeutende Aufträge.[1]) Noch im gleichen Jahre 1507 trug ihm Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen die

JOH. B. SCHREINER, KÖLN — KOLPINGDENKMAL IN KÖLN
Münchener Jahresausstellung 1906

[1]) Vergl. außer der angegebenen Literatur Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens, Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach, II (Jena 1888) 142, mit Abb.

Anfertigung und Ausstattung der neutestamentlichen Perikopen auf. Es sind zwei stattliche Bände, von denen der erste die Evangelien, der zweite die Episteln enthält. Jeder Band hat drei Titelblätter, nämlich außer zwei Wappenblättern die Kreuzigung und die Beweinung Christi. Die Textseiten sind mit Initialen und Ranken verziert. Um zunächst von den letzteren zu sprechen, so bleibt der Künstler den spätgotischen stilisierten Blätter- und Blütenmotiven treu, bringt aber all seine Liebe und sein Können in diesem Werke für den fürstlichen Herrn zum Ausdruck, so daß die Perikopen geradezu als ein Meisterwerk bezeichnet werden können. Nicht nur ist die technische Ausführung recht sorgfältig und die Verwendung von Gold reichlich, auch in der Abwechslung und Reichhaltigkeit der Darstellungen sowie in der Charakterisierung der Personen hat der Künstler gezeigt, zu welch farbenprächtigen Gebilden die spätgotische Rankenzier gestaltet werden konnte. Man sehe z. B. die »Wurzel Jesse« (am Feste Mariä Geburt). Welch lebhafte, erregte, nachdenkliche, neckische Königsgestalten in den Blumenkelchen! Wie verschieden von ähnlichen Arbeiten der älteren Augsburger Schule! Wie ergötzlich ist in anderen Ranken jener wilde Mann, der eine Ente geraubt hat und schnell seine Beute in Sicherheit zu bringen sucht, oder jene wilde Frau im Kampfe mit einem Löwen um ihr Kind, wie naturgetreu jene Vögel, die nicht mehr ruhig dasitzen, sondern ein lustiges Spiel treiben, Insekten fangen und sich den Schnabel putzen.

Daneben sehen wir die bekannte Darstellung, wie das Einhorn in den Schoß der Jungfrau flüchtet, oder Samson mit den Toren der Stadt Gaza. Was aber kunsthistorisch bedeutsamer ist: neben den liebreizenden Engeln finden sich Putten in den verschiedensten Situationen — eine laute Ankündigung eines neuen Geistes.

Wichtiger ist die Betrachtung der beiden Vollbilder. Hat man doch sogar geglaubt, die Kreuzigung habe kein geringerer als Dürer gemalt. Da fällt zunächst die Eigenart der Umrahmung auf. Es ist nicht mehr das deutsche Rankenmotiv, sondern der niederländische Bilderrahmen. Das war eine Neuerung in der oberdeutschen Miniaturkunst. Nur einmal, hier im Perikopenbuch, hat Elsner sie versucht. Er hat die Rahmen aber nicht nach niederländischer Manier mit naturalistischen Streublumen ausgefüllt, sondern teils mit reichgekleideten Engelsfiguren, welche die Marterwerkzeuge Christi tragen, teils mit Wappen haltenden Putten. Welchen Anteil hat denn Dürer an den Miniaturgemälden? Natürlich konnte auch Elsner sich dem Einflusse des gewaltigen Mannes nicht entziehen, doch kann er nicht eigentlich als Schüler Dürers bezeichnet werden, er weiß sich vielmehr seine Eigenart durchaus zu bewahren, wie schon ein oberflächlicher Vergleich der beiderseitigen Werke beweist. Beide Männer sind überdies durch eine unüberbrückbare Kluft getrennt: hier der nimmermüde, geistesgewaltige Bahnbrecher neuer Ideen, dort der die kleinsten Details mit gewissenhafter Akkuratesse ausführende, zartempfindende Miniator, der es nicht verschmäht, fremde Kompositionen in farbenreicher Kleinmalerei zu wiederholen. Für das Kreuzigungsbild des Evangelienbuches benutzte Elsner nämlich Schongauers Kupferstich, für die Beweinung Christi Dürers Holzschnitt aus der großen Passion.[1]) Allerdings hat er seine Vorlagen nicht einfach kopiert, er weiß sie vielmehr mit Freiheit für seine Zwecke zu benutzen, aber trotzdem fühlt er sich doch durch die ihm weit überlegenen Altmeister eingeengt, und er vermag schließlich nicht viel mehr als durch den glänzenden Farbenreichtum zu entzücken. Am deutlichsten offenbart sich der Gegensatz in der Miniatur Paulus mit Buch und Schwert, die als Deckelbild unter Glas angebracht ist: ein mit peinlicher Sorgfalt ausgeführtes Tafelgemälde en miniature, dem aber die Kraft der Kontraste und namentlich die gewaltige Tiefe der Auffassung fehlt, die Dürers gleichnamiges Bild auszeichnet.

Den Höhepunkt und vielleicht den Abschluß seiner Tätigkeit bildet ein Missale vom Jahre 1513, das Elsner für den Propst Anton Kreß anfertigte (jetzt im Besitze der Familie Kreß von Kressenstein zu Nürnberg). Die drei Vollbilder, die hl. Dreifaltigkeit auf dem Throne, eine Kreuzigung, das Porträt des Bestellers, sind vorzügliche Leistungen; nicht nur die gesamte Komposition zeigt eine echt malerische Auffassung, auch auf die kleinsten Details hat der Meister eine fast übertriebene Sorgfalt und Genauigkeit verwendet. Da sieht man nichts mehr von flächenhafter Darstellung und kolorierter Umrißzeichnung, jede Falte, jeder Teil der Innenzeichnung ist mit vollendeter Farbennuancierung ausgefüllt. Was aber von größerem Interesse ist: Elsner hat den in der Jenaer Handschrift betretenen Weg, welchen er im zweiten Teile des Gänsebuches der Harmonie wegen verlassen mußte, wieder

[1]) Über die Benützung Dürerscher Holzschnitte zu plastischen Werken vergl. Mader, Loy Hering, München 1905, S. 17 ff.

aufgenommen. In den Vollbildern wie in den Initialen operiert er mit den reinsten Renaissancemotiven, während die Umrandungen ganz zu niederländischen Umrahmungen geworden sind. In diesen Bildrahmen hat er Szenen von unsäglichem Reiz geschaffen, z. B. in jener köstlichen Häschenszene, wo der Fuchs den Schlitten zieht und ein Häschen die Peitsche handhabt. Selbst als Textumrahmung hat Elsner einmal den niederländischen Goldrahmen mit eingestreuten Blumen benutzt, worin ihm die späteren Illuministen nachgefolgt sind. Aus dem schülerhaften Gotiker ist ein Meister der Renaissance geworden. Doch mit dieser Kunst haben wir uns hier nicht mehr zu beschäftigen.

Es sind nur kurze Andeutungen, die wir hier auf Grund der neuesten Literatur über die Entwicklung der spätmittelalterlichen Buchmalerei gemacht haben. Mögen sie hie und da Veranlassung werden, diese Literatur selbst einzusehen und die Denkmäler der Miniaturkunst kennen zu lernen. Eine Ignorierung dieser »Dornröschen« bedeutet eine nicht zu unterschätzende Lücke in der Kenntnis der spätmittelalterlichen Kunst.

DIE ST. MICHAELSKIRCHE IN ZUG

Erbaut von KARL MOSER, Architekt, in Firma Curjel & Moser in Karlsruhe

Eine Verständigung zwischen Kirche und Kunst ist für beide Teile nötig und ersprießlich; Versuche, das impulsive, individuelle Schaffen den durch jahrhundertelange Überlieferung ehrwürdig gewordenen, geheiligten Traditionen und Einrichtungen anzupassen, sind daher freudigst zu begrüßen und nach Kräften zu unterstützen. Daß dabei Schöpfungen möglich sind, die trotz modernster Auffassung doch streng kirchlich sein können, beweisen die Altarwerke von St. Michael in Zug, die mit zu dem Wirkungsvollsten gehören, was moderne sakrale Kunst in den letzten Jahren geschaffen hat.

Die Bauteile allerdings, die rings die Altäre umgeben, sind in Anlehnung an alte Stilformen entstanden; aber selbst dabei macht sich in der Gesamtanordnung, im Ornament und Detail, wie in der Farbenstimmung des weihevollen Raumes soviel modernes Empfinden geltend, daß man auch hier die glücklichen Anfänge einer neuzeitlichen sakralen Kunst herauszufühlen vermag. Und das verleiht der Kirche von St. Michael in Zug allgemeinere Bedeutung.

Über dem malerischen Schweizer Städtchen mit seinen alten Stadttürmen, den hohen Giebelhäusern und der ehrwürdigen gotischen St. Oswaldskathedrale erhob sich auf welligem, obstbaumbeschattetem Abhang die alte St. Michaelskirche, mit dem daneben gelegenen Frauenkloster zu einer wirksamen Gruppe vereinigt. Die Anregung zum Bau einer neuen Pfarrkirche war schon seit Jahrzehnten vorhanden; sie fand ihren ersten Ausdruck in der Ausschreibung eines Wettbewerbs in den Jahren 1892 und 1893, in dem der Schweizer Architekt Karl Moser in Karlsruhe einen I. Preis erhielt. Nach langwierigen Verhandlungen vor allem über die Wahl des Bauplatzes und die Verwendung der künstlerisch wertvollen barocken Ausschmückung der alten Kirche, beschloß man endlich von der Benützung der vorhandenen Innenausstattung abzusehen und einigte sich auf einen Bauplatz etwa 100 m unterhalb der bestehenden Michaelskirche, was den Abbruch des zwar einfachen, aber doch reizvollen einschiffigen alten Gotteshauses nötig machte. Die Anfertigung der endgültigen Pläne sowie die Bauleitung wurden darauf Herrn Architekt Karl Moser übertragen.

Der neue Kirchenbau, eine dreischiffige basilikale Anlage mit breitem Querschiff und einem in halbem Zehneck geschlossenen Chor in der Breite des Mittelschiffs, steht auf mächtiger, aussichtsreicher Terrasse, zu der eine 15 m breite Treppe mit drei Podesten emporführt. Auf der ins Tal schauenden Westseite, zwischen dem mächtigen Turm und der niederer gehaltenen Taufkapelle, ist das Mittelschiff um eine innere und äußere Vorhalle verlängert, die sich in spitzbogigen Arkaden nach der Plattform öffnet. Die Taufkapelle mit steil ansteigendem Dach und zierlichem Dachreiter und dann der in ein Türmchen ausklingende Giebel mit großer, reich behandelter Fensterrose sowie den Statuen der Mutter Gottes und der Heiligen Oswald und Michael leiten wirksam zu dem mächtigen Eckturm über, der in den unteren Geschossen nur wenig von Fensteröffnungen durchbrochen, oben bei der luftigen Glockenstube aussichtsreiche Balkone trägt. Die Ecken lösen sich von hier ab in Achtecktürmchen mit Kupferhelmen auf, die den schlank aufsteigenden ziegelgedeckten Turmhelm flankieren. Auch die Giebel des Querschiffs, dessen Kreuzungspunkt mit dem Hauptschiff durch einen Dachreiter hervorgehoben wird, sind von großen Radfenstern durchbrochen; dahinter begleiten zwei Sakristeianbauten das strebengestützte Chorhaus (Abb. S. 285.)

Das ganze Bauwerk paßt trefflich in die

idyllische Umgebung und ordnet sich der reizvollen Landschaft wie der interessanten Silhouette des Zuger Stadtbildes vorzüglich ein. Dem Architekten aber muß man Dank wissen, daß er in glücklichem, verständnisvollem Gestalten die Schöpfungen der Natur und seiner Hand zu einem einheitlichen und dadurch um so wirkungsvollern Ganzen vereinigt hat.

Aus der sonnigen Helle der Terrasse mit ihrem weiten Ausblick über die Stadt und den blauen See hinweg nach den fernen Schneebergen, betritt man durch drei Bogentore unter säulengetragenen Giebeln die durch schmiedeeiserne Gitter abgeschlossene Vorhalle und dann durch drei Portale unter der Empore den stimmungsvollen Kirchenraum. Das breite, kreuzgewölbte Hauptschiff öffnet sich seitlich mit je drei Bogen auf massigen Säulen nach den Seitenschiffen und ist durch dreigeteilte Fenster erhellt.

Die ganze überaus klare und übersichtliche Anlage ist vom Architekten in trefflicher wohldurchdachter Weise ausgestattet und geschmückt worden. Er ging dabei von dem Gedanken aus, daß einmal nur durch klug gewählte Gegensätze der vollkommene Genuß eines Kunstwerkes möglich sei und daß ferner die tiefere Bedeutung der streng ausgesprochenen Bestimmung aller Teile einer katholischen Kirche auch in deren Ausgestaltung zum Ausdruck gebracht werden müßte. Diesen Erwägungen folgend ist der Hochaltar zum künstlerischen Zentrum der ganzen Anlage gemacht, sein Schmuck aber derart um die unter aufragendem Baldachin stehende Herz Jesu-Statue gruppiert worden, daß dieses Christusbild wiederum, alles beherrschend, zum Mittelpunkt des Altarwerkes und somit der ganzen Kirche wurde (Abb. S. 286).

Es ist interessant zu beobachten, mit welch einfachen und sinnigen Mitteln der Künstler erreicht hat, daß aller Blicke stetsfort nach diesem geistigen und sinnlichen Mittelpunkt hingezogen werden.

Während die äußere Vorhalle mit ihren freudig blauen Eisengittern und den grünen und goldbraunen Tönen des auf die Gewölbe gemalten Pflanzen-Flechtwerks zum Eintritt in das Kircheninnere vorbereitet, ist das Kirchenschiff selbst von größter Einfachheit. Die von



St. MICHAELSKIRCHE IN ZUG — ÄUSSERE GESAMTANSICHT

Text S. 284



ST. MICHAELSKIRCHE IN ZUG HOCHALTAR

Text S. 288

rechtigkeit, Starkmut und Mäßigkeit, alles wirksame Schöpfungen des Karlsruher Künstlers Eichroot.

An den beiden Ostwänden des Querhauses sind zwei Altarwerke angeordnet, die in Anlehnung an die Seitenaltäre der alten Kirche aus je zwei Gruppen bestehen und deren jeweils dreiteilige Relief-Darstellungen seitlich und in der Mitte von je drei auf massigen Säulen und unter Baldachinen stehenden Heiligenfiguren begleitet werden. Auf dem Altar der Frauenseite, links vom Hochaltar, schaut in der Mitte die hohe Gestalt der heiligen Agathe mit über der Brust gefalteten Händen sehnsüchtig gen Himmel, während seitlich St. Beatus und St. Oswald auf die Gläubigen herniederblicken. Die dazwischen liegenden Reliefs zeigen links in der Mitte St. Michael, umgeben von St.

Säulen und Bogen getragenen, großen weißen Wand- und Gewölbeflächen (Abb. S. 287), deren eintönige Ruhe nur durch farbenfreudige Stationsbilder und lichte, bleiverglaste Fenster unterbrochen wird, geleiten den Blick unbewußt nach dem schon reicher ausgestalteten Querschiff und der feierlichen Pracht des Chores, vor dem in den acht Gewölbefeldern der Vierung die vier Erzengel Seraph, Cherub, Raphael und Gabriel Wache halten, zusammen mit den vier Kardinaltugenden: Klugheit, Ge-

Anna und St. Monica, rechts das ergreifende Bild des Gekreuzigten, begleitet von den Gestalten der hl. Elisabeth und des hl. Franziskus mit ihren Gefährten (Abb. S. 289).

Auf dem Altar der Männerseite gegenüber ist in der Mitte die jugendliche Gestalt des hl. Sebastian, an den Baum gebunden und von Pfeilen durchbohrt, dargestellt, seitlich die Figuren des hl. Aloysius und Magnus. Auf den Feldern dazwischen sehen wir links eine Madonna mit dem Kinde in stimmungsvoller



ST. MICHAELSKIRCHE IN ZUG — INNENANSICHT GEGEN DIE ORGEL

Text S. 286



St. MICHAELSKIRCHE IN ZUG KANZEL

Text S. 290

Wie die Christusstatue die Hauptfigur des Hochaltars, so soll der Hochaltar selbst der Hauptschmuck des Chores sein. Er darf deswegen keine handwerkliche Leistung sein, sondern muß seiner Bedeutung entsprechend als Kunstobjekt aus möglichst unvergänglichen Materialien gefertigt, an Geist und Können des Menschen die höchsten Anforderungen stellen. Daher ist auch der Hochaltar der St. Michaelskirche in Zug, auf dessen Rückwand St. Margaretha von Alacoque und St. Bernhard zu seiten des die Hand segnend erhebenden Christus-Bildes kniend huldigen, nach Modellen des Bildhauers J. Kiefer in Ettlingen einer berufenen Hand zur Herstellung anvertraut worden (Abbildung S. 286).

Die Chorwände erhielten einen roten Anstrich und bilden damit für den helleuchtenden Altar einen trefflichen Hintergrund, gleich wie die in goldbraunen Tönen reich ornamentierten Gewölbe, deren Rankenwerk figürliche Darstellungen umschlingt, in der Mitte den hl. Michael mit weit ausgebreiteten Flügeln, seitlich von ihm je zwei Kirchenväter. Aus diesem farbenfreudigen Grunde erglänzen harmonisch abgetönt die Glasmalereien von fünf dreiteiligen

Darstellung, umgeben von jubelnden und musizierenden Engeln, rechts St. Joseph als Nährvater, begleitet von St. Theodulus und St. Achatius. Der obere Abschluß beider Altarwerke wird durch einen breiten, mit Blattwerk in flachem Relief reich gezierten Fries gebildet, den zwischen den Baldachinen der Standfiguren und dem obern Abschluß der Streben flott geschwungene, mit Kreuzblumen abgeschlossene Giebel durchbrechen.



St. MICHAELSKIRCHE IN ZUG SEITENALTAR

Text S. 286

Fenstern, die St. Petrus, Gott Sohn, den Heiligen Geist, Gott Vater und St. Paul verkörpern.

Der Aufbau des Hochaltars ist mit den Seitenwänden des Chors durch eine hohe, durchbrochene Steinbrüstung verbunden, in der eiserne, mattblau gestrichene Türen in den dahinter gelegenen Raum führen. Darüber zieht sich ein Goldmosaikfries mit Emblemen hin, hält Altar, Brüstung und die Chorwände zusammen und bildet eine der Linien die unbewußt aber zwingend das Auge zum Hochaltar hinleiten. Unter diesem Fries sind in den Höhen der Steinbrüstung seitlich Chorstühle und Levitenstühle in reich geschnitztem Eichenholz aufgestellt, die in Verbindung mit der Kommunionbank einen wirksamen Abschluß des Chorraumes nach dem Kirchenschiffe zu bilden.

Derart gibt sich der Hochaltar durch seine

künstlerische Ausführung und weise berechnete Aufstellung und Umgebung sofort als das Allerheiligste und den Mittelpunkt des ganzen Gotteshauses zu erkennen.

In ähnlicher Weise wie der Chor ist auch die seitlich der Orgelempore und Vorhalle angebaute Taufkapelle mit reichen Wand- und Gewölbemalereien geziert; sie enthält neben dem Taufstein mit originellem Kupferdeckel den in gotischen Formen hübsch geschnitzten Allerseelenaltar.

Die Kanzel in Savonièrestein entspricht der Formengebung der Altarwerke; ihre Brüstung ist mit den Reliefdarstellungen der vier großen Propheten Jesaias, Jeremias, Ezechiel und Daniel geschmückt und der Schalldeckel von der stehenden Figur Christi mit dem Kreuze überragt (Abb. S. 288).

* * *

Die Kunst ist weder gegen die Religion überhaupt noch gegen den Geist des Christentums. Im Gegenteil, die Kunst gehört zur Religion und bildet einen Teil von ihr. Im Mittelaltar waren Kunst und Religion wie Leib und Seele; wie hätte sonst Fra Angelico von Fiesole jene herrlichen Lobgesänge in Farben und Gold schaffen können?

Wenn das heute vielfach anders ist, so hat das wohl mit seinen Grund darin, daß man die kirchlichen Zwecken dienenden Bauwerke und Gegenstände von Händen herstellen läßt, die nichts weniger als kunstverständig sind, und trotzdem glaubt, wirkliche Kunstwerke vor sich zu haben. Für die vollendete Ausgestaltung eines Kirchenbaus aber ist es unbedingt nötig, daß Architektur, Bildnerei und Malerei, als Rohbau, innerer Ausbau, Altäre und innere Einrichtung bis ins kleinste Detail künstlerisch und einheitlich gefertigt und von einer Hand, der des Architekten, geleitet werden, unter Wahrung der Bewegungsfreiheit der Schwesterkünste.

Zumeist jedoch werden die Bauten frei vergeben und gar oft Leuten anvertraut, die bedeutenderen Aufgaben nicht gewachsen sind. Die Innenausstattung schließlich pflegt man an Hand der Kataloge und entsprechend den vorhandenen Geldmitteln oder Stiftungen ohne jede Rücksicht auf einheitliche Wirkung von irgend welchen Firmen zu beziehen, die die Anfertigung kirchlicher Gegenstände fabrikmäßig betreiben. Das hemmt die künstlerische und neuzeitliche Entwicklung des katholischen Kirchenbaues, die sich erst dann wieder frei entfalten wird, wenn sich die einschlägigen Faktoren entschließen können, in formalen Fragen den Künstler vor allem zum Worte kommen zu lassen.

Daß dann unter solchen Vorbedingungen auch bei nicht allzu reichlich vorhandenen Geldmitteln doch Gutes geleistet werden kann, beweist die eben beschriebene Kirche St. Michael in Zug. Dr. C. H. Baer, Zürich

AUSSTELLUNG VON GOLDSCHMIEDEARBEITEN IN BRESLAU

Von JOS. MAR. COBÖKEN

(Schluß)

Erwähnt sei, daß sowohl Paul wie Fabian Nitsch nicht bei Rosenberg (siehe H. 10, S. 239 unten) erwähnt sind.

Das ist auch bei Christian Mentzel d. Ä., der von 1668—1699 in Breslau tätig war, der Fall, obwohl die Ausstellung 24 seiner Werke aufweist und somit ein fast lückenloses Bild seines künstlerischen Werdeganges gibt. Drei Monstranzen, eine Anzahl von Kelchen, mehrere Sargschilde und Schützenorden, Meßkännchen, Kanontafeln, eine Henkelkanne, ein Reliquienstandkreuz, ein Deckelbecher, Beschlag einer Tabernakeltür usw. usw., die 16 (!) verschiedenen Besitzern gehören, sind von der Ausstellungsleitung zusammengebracht worden, fürwahr eine anerkennenswerte Leistung! Das Hauptwerk des Meisters ist eine prachtvolle der katholischen Pfarrkirche in Heinrichau gehörige Monstranz, die der kunstsinnige Abt Melchior von Heinrichau ihm in Auftrag gab (Abb. S. 291). Sie ist aus Silber und teilweise vergoldet, mit Steinen und Email geschmückt. Als Motiv liegt, wie auch sonst bei Monstranzen, die Wurzel Jesse zugrunde. Auf dem Fuße sind drei auf die Erfüllung des neuen Bundes sich beziehende Darstellungen (Johannes der Täufer weist auf das Lamm Gottes hin, der schlafende Adam schaut Christus, zwei Engel mit der Bundeslade vor der Muttergottes mit dem Jesuskinde). Aus dem Fuße entsprießt die Rundfigur Jesses, dessen Haupt ein mächtiger Weinstock, als Vorder- und Rückseite gleich sorgfältig gearbeitet, mit den Halbfiguren der Stammväter Christi und der auf Wolken thronenden Gottesmutter in der Mitte entwächst. Nach der Umschrift um das Heinrichauer Stiftswappen ist die Monstranz 1671 bestellt, sie ist 104 cm hoch.

Sodann ist von Interesse ein silberner, gut vergoldeter Kelch des Meisters, der reichen farbigen Reliefschmelz aufweist, mit dem der durchbrochene Belag der Kuppa, sowie der Nodus bedeckt sind. Auf dem Fuße sind Halbfiguren von Heiligen, auf der Kuppa Engel



CHRISTIAN MENTZEL D. Ä. MONSTRANZ »WURZEL JESSE« IN HEINRICHAU
Ausstellung in Breslau 1905, Text S. 290

mit Leidenswerkzeugen. Erwähnt sei sodann der Beschlag einer Tabernakeltür von 95,5 cm Höhe und 55 cm Breite. Er ist aus Silber, mit Engeln und barockem Blumenwerk in getriebener und durchbrochener Arbeit. In der Mitte steht auf damasziertem Grunde ein Kelch mit Hostie im Strahlenkranze mit der vergoldeten Inschrift: Ecce panis angelorum. Wenn im weiteren noch einige besonders interessante Stücke der Ausstellung erwähnt sind, so ist nicht möglich, auf diese in gleich ausführlicher Weise, wie dies bei den vorhergehenden wichtigsten Stücken geschehen, einzugehen, obwohl auch sie alle Beachtung verdienen.

Durch seine Größe, aber auch durch seine kunstvolle Ausführung fällt ein in Silber getriebenes Antependium des Augsburger Meisters Drentwett (Rosenberg Nr. 327) auf. Es ist 102 cm hoch und 323 cm lang. Die Mitte zeigt, eingefaßt von Rokokoranken die Enthauptung Johannes des Täufers. Auf den Seiten sind das Martyrium des hl. Johannes Ev. vor der lateinischen Pforte und die Marter des hl. Vinzentius in Umrahmungen dargestellt, die von Engeln getragen werden. Das Werk zeigt eine reiche und edle Komposition und weist eine vorzügliche Technik



KELCH
Ausstellung in Breslau 1905, Text nebenan

auf; es ist Eigentum des Breslauer Domschatzes.

Gleichfalls von einem Augsburger Meister (Meisterzeichen HP) stammen die 135 cm hohen silbernen Figuren des hl. Johannes des Täufers und des hl. Vinzentius, die mit den Figuren des hl. Johannes Ev. und der hl. Hedwig, die von einem andern Augsburger Goldschmied herrühren, und einem silbernen Tabernakel zum Festschmuck des Hochaltars des Breslauer Domes gehören.

Endlich wäre noch eine große Reihe von Kelchen zu erwähnen, die indessen weniger im einzelnen als in ihrer Zusammenstellung interessieren, da man an ihnen mit überraschendem Erfolge die Entwicklung der verschiedenen Kunstrichtungen studieren kann. Ursprünglich weist der Fuß eine umgekehrt trichterförmige Gestalt auf. Dann beginnt sich der anfangs runde Nodus allmählich abzuflachen und zu gliedern. Der trichterförmige Fuß weicht dem im gotischen Sechspaß gegliederten, die Kuppa wird schlanker und spitzt sich nach unten zu. Der Nodus weist zumeist sechs im Durchschnitt rautenförmige Vorsprünge auf, die Emailwerk oder die Buchstaben JHESUS zeigen. Damit erreicht der gotische Kelch seine ausgeglichenste Form. Nun erhält der Kelch am unteren Ende der Kuppa einen anfangs schmalen, dann immer höheren, bis schließlich zum oberen Rande hinanklimmenden durchbrochenen, teilweise getriebenen Belag und aus dem Nodus wird ein unhandliches Maßwerkgehäuse, das das Ergreifen des Kelches zur Qual macht. Die Renaissance hat dann die krampfhaftesten — hier dürfte das Wort wirklich Berechtigung haben — Versuche gemacht, neue Formen zu schaffen, ohne indessen den gotischen Kelch auch nur annähernd zu erreichen. Mehr Erfolg hatte das Barock, das einen neuen Typus schuf, indem es auf den mit dem Nodus vereinigten Fuß und einen hohen, schlanken Ständer eine anmutige geschweifte Kuppa setzte. Mit dem Ende des 18. Jahrhunderts macht sich sodann ein rapider Tiefgang bemerkbar. Viel Aufmerksamkeit wurde einem Kelche zugewandt, den Ludwig I. von Bayern seinerzeit dem Kardinal Diepenbrock schenkte (Abb. nebenan). Trotz aller Feinheiten in den Details ist er ein wahres Muster von Stillosigkeit. Auf einem sechspassigen glatten Fuß erhebt sich ein Baum, der merkwürdigerweise nicht mit den Wurzeln in der Erde, sondern mit den äußersten Spitzen derselben auf der Erde steht. Da wo die Verzweigung beginnt, setzt die Kuppa ein, die rings herum von den zwölf Aposteln in Vollfiguren umschlossen wird. An Stelle des Nodus wachsen aus dem Stamm vier Engelköpfe hervor. Ein um so traurigerer Anblick, als in der Tat einzelne Partien des Kelches ausgezeichnet gearbeitet sind.

Am wenigsten vermag natürlich die Moderne uns gerade in dieser Kunstgattung zu fesseln. Ein von Siegfried Härtel-Breslau ausgeführter »moderner« Abendmahlkelch wirkt kalt und befremdend; er würde vielleicht ein wenig anmuten, wenn man nicht eben die Werke verflossener Jahrhunderte vor Augen gehabt hätte.

Und das ist das beherzigenswerteste Resultat einer Durchwanderung der Ausstellung, daß man sich immer wieder bewundernd zu den Werken der vergangenen Jahrhunderte zurückwendet; dort liegen die starken Triebe, die bei sorglicher Pflege immer wieder die schönsten Blüten treiben und vom Blütenstaub des manchmal irrenden, aber unaufhaltsamen Fortschrittes befruchtet, köstliche Früchte zeitigen.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer; Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.

DÜSSELDORFER KUNSTBERICHT

Die Winterausstellungen 1905/1906

III. Permanente Kunstausstellung von Eduard Schulte

Die »Schultesche Ausstellung« blieb an Reichtum hinter der Kunsthalle nicht zurück und ergänzte deren Darbietungen insofern, als sie weniger »Kollektivausstellungen« — diese keinewegs beiseite lassend —, aber desto mehr Einzelwerke hiesiger Künstler und das Ausland zur Schau brachte. Die bedeutendste Ausstellung hiesiger Künstler bei Schulte war die des »Kunstverbandes Düsseldorf«, dessen Werke mit ihrer stark ausgeprägten individuellen Freiheit fast einen Gegensatz bildeten zu der mehr akademischen »Künstlervereinigung 1899« (s. oben). Für das Landschaftsbild steht da Max Clarenbach an der Spitze, der, ohne sich weit von seinem zuerstgewählten Gegenstande zu entfernen, in sichtlich ernstem Streben zeigt, wie wirksam große Einfachheit und Schlichtheit hingestellt werden kann; der schwere Himmel seines »Dezembertages«, aber nicht minder das winterstille »tote Veere«, gab einen fesselnden Beweis davon. Weit weg von ihm führte Gerhard Janssen in seinen, auch aus engem, aber aus niederem Kreise schöpfenden Einfällen und Lebensszenen; man kann durchaus nicht sagen, daß er altniederländische Vorbilder imitierte, aber Palette und Pinsel geraten ihm ganz in deren Melodie, auch wo diese menschlichen Ohren etwas wüst klingt. So ausdrucksvoll und individuell seine Gestalten und Gesichter auch erscheinen, es sind immer Typen, nicht Porträts, am allerwenigsten jene leidigen Modell-Porträts, durch die so manches andere und treffliche Bild entstellt wird. Aber auch Porträtisten hat die Künstlergruppe; unter ihnen hat sich fast über Erwarten W. Schmurr zu Kraft und scharfer Auffassung des Charakteristischen entwickelt, wie das sein Herrenbildnis bewies, während er dem dunklen Mädchenkopfe durch den ganzen Zauber feiner und liebevoller Durcharbeitung erhöhten Reiz gegeben hatte. Aus der Reihe der übrigen Mitglieder der Gruppe dürfen Th. Funck mit seinen »Niederländern« (Kartoffeln schälende Alte!), A. Schönnenbeck mit seinen Lithographien, H. Otto mit den trefflichen Radierungen und der anfangs seltsame, aber von eigenartiger Virtuosität zu immer größerer künstlerischer Herrschaft auf seinem Gebiete sich fortarbeitende W. Schreuer nicht verschwiegen werden. — Unter den übrigen Kollektivausstellungen trat wohl die F. Reusing-Ausstellung schon durch die Maße der großenteils lebensgroßen Ganzfigur-Porträts am meisten hervor. Dieser geborene Schöpfer vornehmer, farbenreicher in wohlgestimmten Raum gesetzter Abbilder zeigte sich hier in einer großen Reihe älterer bis neuester Arbeiten (auch in den bereits früher erwähnten mehr genrehaften). Während man aber in den ältesten Arbeiten dem glücklichen und willkommenen Genie gewisse Schwächen, ja gröbliche Unrichtigkeiten der Zeichnung mit gerne gewährter Nachsicht verzieh, erwartend, daß das angeborne Talent sich durch ein entsprechendes Maß von gründlichem Studium und gewissenhafter Arbeit zur Größe früherer Porträtisten, etwa des 18. Jahrhunderts, emporbilden werde, muß man nach dieser aufgerollten Folge fürchten, es möchte die Menge der Aufträge zwar der Befriedigung löblicher Ehrbegier und dem materiellen Erfolge dienlich, aber der Annäherung an künstlerische Vollkommenheit hinderlich werden; möchte das nicht der Fall sein!

Eine Erinnerungs-Ausstellung war die L. Munthe-Ausstellung. Eine Anzahl Bilder dieses immer hochgeschätzten Meisters brachte seine stimmungsvolle Eigenart wieder einmal nachdrücklich vor Augen, den flimmernden fleckigen Himmel, die unbestimmte, bewegte Zeichnung, die zarte einheitliche Wirkung.

Von den ausländischen Kollektivausstellungen brachte ein Kreis französischer Künstler Gefälliges, Pikantes und Exzentrisches, aber nichts besonders Neues. Einen großen, aber hie und da nach der Seite des Rohen ausartenden Zug hatten des Belgiers E. van Bavegen vlämisch-flandrische Szenen. Sie vermochten zu fesseln, wenn auch in ganz anderer Weise als die gleichzeitig ausgestellten Werke des Dänen W. Hammershöi, der wahrhaft frappierende Wirkungen und eine fast unheimliche Wahrheit in Durchblicken und Lichtwirkungen bei höchst dezenter Farbengebung und fast ans Kleinliche reichender Durcharbeitung hervorzaubert; wer da etwa von Schwäche sprechen will, übereile sich in seinem Urteil nicht. Schwerer dürfte es sein, heute noch eine Brücke zu E. Stückelbergs Werken und Ideen zu finden; die Kollektion ist bereits verschiedentlich zur Ausstellung gebracht worden und dürfte als bekannt gelten. Eine fast wunderliche Erscheinung war eine Reihe schwedischer Bilder, daruuter solche von Fjaestad; wenn es in Schweden so eine Natur gibt, so muß sie eine ganz andere Natur als jede sonstige, ja als jede glaubhafte sein. Fremdartig, stutzigmachend, aber nicht gewinnend wirkte eine Reihe von Stilleben Ch. Schuch's, allemal ein Gemisch von vorherrschend gelblichen Farben, die auf allerlei Gegenstände raten ließen, am bestimmtesten auf einen Krug, den man für einen zinnernen zu halten versucht sein konnte; aber Stimmung ist in der Farbenwirkung.

Eine Reihe anderer kleinerer Sammelausstellungen und Zusammenstellungen dürften kaum übergangen werden, wie schon die Namen Herkomer, Dinger, W. Petersen sagen, und dasselbe gilt von einer großen Zahl der Einzelbilder, die in fast wöchentlichem reichem Wechsel einander folgten und zu vergleichenden Betrachtungen der verschiedenen Künstler wie der Wandlungen bei den einzelnen einluden. Unter den Einzelleistungen erregten das breiteste und lebhafteste Interesse die beiden neuesten Bilder E. von Gebhardt's, »Letztes Abendmahl« und »Jesus vertreibt die Händler aus dem Tempel«. Ein solches Interesse gebührt von vorneherein allem, was v. Gebhardt aus seinem Atelier hervorgehen läßt, und gewisse Meistervorzüge, die ihn über die meisten, wenn nicht über alle, erheben, wird man niemals vermissen. Aber in seinen Entschließungen kann man ihn nun einmal nicht immer glücklich finden. Auch diesmal nicht. Über seine ganze Art, biblische Stoffe aufzufassen und hinzustellen, will ich diesmal schweigen; sie konnte auch diesmal ihre fatalen Wirkungen nicht verfehlen: der bäuerliche Ofen aus der Wende des Mittelalters, der anscheinend gußeiserne Kronleuchter, der vereinsamte blecherne (?) Kelch des 17. oder 18. Jahrhunderts! Aber auch davon abgesehen, des Christuskopfes wirres Auge, die trotz des rotgelben Lichtes, welches in seltsamen Strahlen von den Kerzen ausgeht, kränkelnd bleichen Gesichter der greisenhaften Apostel, des heiligen Johannes Kopf fast ein Verbrecherkopf, — das alles tritt störend in die besonders geartete Einheit, zu der man eine so benannte Komposition zusammenstimmend gefaßt erwartet und nicht etwa bloß bei dem Abendmahl des Leonardo, sondern auch bei anderen bekannten und weniger bekannten italienischen Darstellungen findet. Auch das andere Bild kann uns füglich nicht zum Gegenstand uneingeschränkter Bewunderung werden. Um mit der Hauptperson zu beginnen, die relativ winzige Christusgestalt erscheint nicht als Mittelpunkt der dramatischen Szene — dramatisch muß sie aber sein —; dem auf der Treppe vorbeigehenden Paare erscheint er allenfalls als etwas Sonderbares, wie etwa heute in Berlin ein Franziskaner würde angesehen werden; zwischen ihm und den Leuten oben und den Marktleuten unten, beson-

ders dem Viehtreiber, der sein Tier erst herantreibt, sieht man keine oder kaum eine Beziehung. Irgendwo habe ich kürzlich in Italien ein Bild gesehen, auf dem eine nicht unähnliche Treppe zu einem ähnlich erhöhten Säulenraume emporführte; aber da wird oben ein geselliges Fest gefeiert. Auch bei Gebhardt denkt man bei den wandernden Paaren da oben eher an eine festliche Palastvorhalle, als an den eben von dem Pöbel der Händler gesäuberten Tempel. Letzteres Völkchen — es sieht eigentlich recht harmlos aus und versteht gewiß nicht, was es denn eigentlich Schlimmes getan haben soll — zieht neben der unübertrefflich sich aufbauenden Treppe den Blick — keinen unwilligen oder gar entrüsteten Blick — mit unwiderstehlicher Gewalt, immer wieder alles andere verdrängend, auf sich; aber da ist es auch ganz der große von Gebhardt, der hier an seinem monumentum aere perennius arbeitet, der hier mit keinem der Größten den Vergleich zu scheuen braucht — nur muß man diese Marktszene nicht als Teilszene des beabsichtigten Ganzen genießen wollen.

Bone

AUS DEM MÜNCHENER KUNSTVEREIN

Der Verein »Berliner Künstlerinnen« brachte in einer geschlossenen Kollektion den Beweis, daß auch die Damen auf dem Gebiete der Malerei Gutes zu schaffen verstehen, wenn sie sich in eng begrenzten Kreisen halten. Hervorragende oder gar originelle Leistungen waren selbstverständlich nicht da, dafür ein ansehnliches Mittelgut, das zumal in Blumenstücken und Stilleben erfreulich wirkt. Auch einige hübsche Mädchenköpfe waren frisch und lebendig heruntergemalt. Direkt Geschmackloses war in der ganzen Serie nicht zu finden, und das will bei der Überfülle von heutiger Kunstproduktion schon etwas bedeuten. B. Schiller, Anna Peters, L. v. Scheve-Kosboth, C. v. Rappert, C. Packa, A. Höchstadt und H. Iversen sind die besten Namen dieser norddeutschen Gruppe. — Der Nachlaß von Emil Brack überraschte hauptsächlich durch die liebevollen Studien, welche der Maler zu seinen sonst so subtil ausgeführten Gemälden geschaffen hatte. So manches Interieur aus den königlichen und fürstlichen Schlössern der galanten Zeit war da mit inniger Hingabe an den Gegenstand und mit einem fein ausgebildeten Farbengeschmack in echt künstlerischer Form wiedergegeben. Über das in Marmor ausgeführte große Grabrelief von Balth. Schmitt ist weiters die Rede bei der Besprechung des Modells in der Sezessionsausstellung. Otto Günther-Naumburg brachte eine größere Anzahl von Aquarellandschaften, die kräftig in der Farbe, auch mit einer unmittelbaren Frische, leicht hingemalt waren. J. v. Brackel bot ein umfangreiches Bild »Kartoffelklauberinnen«, das viel gut Gewolltes, aber nicht vollends gut Gelöstes enthielt. Hier ringt ein noch junges Talent mit den Mitteln der Technik. Ch. Palmié verliert sich nun vollends in eine solch ungesunde Manier, besonders bei den Blumenstücken, die ihm selber schädlich und den duftenden Kindern Floras am wenigsten angepaßt ist. — Den Parterresaal füllte Theodor Schnell aus Ravensburg mit einer Menge von Zeichnungen, aquarellierten Entwürfen und Photographien nach fertiggestellten Arbeiten, die zum Thema die religiöse Kunst im Dienste der Kirche haben. Alle Stilepochen durchwandert der Autor dieser Altäre, Kanzeln, Chorgestühle etc. mit einem Anpassungsvermögen an die jeweilige Epoche und einer liebevollen Sauberkeit in der Ausführung, die erstaunlich ist und nirgends nachweisbare Ungenauigkeiten, selbst in den Details erkennen läßt. Insbesondere gehen die Entwürfe für die Renaissancealtäre auf gute alte italienische Vorbilder zurück, wie denn überall auch Verständnis und Studium des Romanischen wie des Gotischen deutlich erkennbar ist. Ob aber die Rekonstruktion und die Kompilation in den Gegenständen zum Dienste des Kultus in gewollter, gelernter und ausstudierter Stilreinheit und Sachlichkeit heute das allgemeine Bedürfnis noch ist, möge dahingestellt bleiben. Th. Schnell fühlt sich von einer solchen Richtung offenbar nicht befriedigt, denn besonders seine jüngeren Arbeiten bekunden ein Bestreben nach selbständiger Auffassung und wenden sich einer modernen Richtung zu.

Franz Wolter

KONKURRENZ-AUSSCHREIBEN
zur Erlangung von Entwürfen für den Titelkopf einer religiösen Zeitschrift

Es besteht die Absicht, für die katholische Frauenzeitschrift »Monika« ein neues Titelbild (Titelkopf) herzustellen. Zur Erlangung von diesbezüglichen Entwürfen schreibt die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst eine allgemeine Konkurrenz aus. Die Gesellschaft übernimmt die Durchführung dieser Konkurrenz ausnahmsweise mit Rücksicht darauf, daß es sich hierbei um eine religiöse Zeitschrift handelt und jede Ausnützung zu Reklamezwecken fern liegt. Der Titel soll durch eine figürliche Darstellung oder ornamental den Zweck, beziehungsweise Inhalt der Zeitschrift klar zum Ausdruck bringen. Die Titelschrift soll deutlich lesbar sein. Die Ausführung ist schwarz auf weiß, also in reinen Schwarzstrichen vorzunehmen. Die Papiergröße der Zeitschrift beträgt 24×33 cm, der Druckspiegel 19×27½ cm. Die Titelzeichnung kann einen Raum von 19×10½ cm einnehmen; jedoch ist auch eine andere Einteilung freigestellt. Die Entwürfe sind in doppelter Größe der geplanten Ausführung zu halten und so weit auszuführen, daß sie zur Grundlage für den Druck dienen können.

Als Preise sind M. 300.— 200.— 100.— festgesetzt.

Die Auswahl geschieht durch die Jury der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, welche aus den Malern Immenkamp, Veiter und Joseph Huber-Feldkirch, den Bildhauern Max Heilmaier, Hemmesdorfer, Professor Gg. Busch, den Architekten Baurat Hans Grässel und Hans Schurr und den Kunstfreunden Dr. Andreas Biglmair, Dr. Richard Hofmann und Kanonikus S. Staudhamer besteht. Auch nimmt an der Jury ein Vertreter des Verlags der »Monika« mit Sitz und Stimme teil. Die prämiierten Entwürfe werden Eigentum des Verlags der Zeitschrift »Monika«, der sich vorbehält, weitere Entwürfe anzukaufen. Die Rücksendung der nicht prämiierten Entwürfe erfolgt kostenfrei 14 Tage nach Schluß der Ausstellung. Etwaige Reklamationen müssen bis zum 1. Dezember 1906 angemeldet werden. Endtermin für die Einsendung der Entwürfe an die Geschäftsstelle der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, München, Karlstr. 6, ist der Abend des 15. Oktober 1906. Sämtliche Entwürfe sind mit einem Kennwort zu versehen. Ihnen beizuschließen ist ein mit demselben Kennwort versehener und verschlossener Briefumschlag mit Namen und Adresse des Verfassers. Alle Entwürfe sollen nach Ablauf des Einsendetermins in München öffentlich ausgestellt werden. Die Zuerkennung des I. Preises schließt nicht unter allen Umständen die Ausführung ein. Der Titelkopf soll folgenden Wortlaut erhalten: · Monika. Zeitschrift für katholische Mütter und Hausfrauen. Ein Abdruck der bisherigen Titelseite kann durch die Geschäftsstelle (München, Karlstr. 6) bezogen werden.

ZU UNSEREN BILDERN

a) Die Sonderbeilage zu Heft XI.

Im elften Heft besprachen wir das Schaffen des Meisters Georg Papperitz aus Anlaß seines 60. Geburtstages und es war beabsichtigt, das Wort durch einige Abbildungen

zu unterstützen. Leider ergaben sich im letzten Moment technische Schwierigkeiten bei Herstellung des Mehrfarbenbildes der Kreuzabnahme, das als Sonderbeilage bestimmt war. Wir veröffentlichen dieses Blatt zugleich mit drei anderen Werken des Künstlers in vorliegendem Hefte (S. 279—281) und verweisen hinsichtlich des Textes auf S. 267 ff.

Um das rechtzeitige Erscheinen des elften Heftes zu ermöglichen, boten wir in demselben eine farbige Reproduktion eines charakteristischen Gemäldes von Palma Vecchio (um 1480—1528). Dieser Künstler ging gleichzeitig mit Tizian und dem fast gleichalterigen, aber früh verstorbenen Giorgione aus der Schule Giovanni Bellinis, des führenden venezianischen Meisters (um 1428—1516) hervor und entwickelte sich neben diesen weiter. — Um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert war die Darstellung der Madonna mit Heiligen in Breitformat und als Kniestück in Venedig nicht vereinzelt; später erhielt das Breitformat gerade hier große Beliebtheit, weil es die dekorative Prachtentfaltung, zu welcher die venezianische Schule hindrängte, besonders begünstigte. Die Kompositionsweise Bellinis und der älteren Richtung blieb auch im Breitformat der symmetrischen Anordnung treu, wobei die Madonna mit dem Kind die Mitte einnimmt. Dieses Schema klingt noch nach in zwei herrlichen Madonnen aus der Frühzeit Tizians, der »Zigeunermadonna« und der »Kirschenmadonna« in Wien, ist aber auf letzterem Bilde (um 1505—6) schon erheblich bereichert sowohl durch die köstlichen Bewegungsmotive des der Madonna zustrebenden Christkindes als auch durch das Herankommen des kleinen Johannes. Auf der Dresdener »Madonna mit Kind und vier Heiligen«, welche mit der Kirschenmadonna ungefähr gleichzeitig ist, hat Tizian bereits die Hauptgruppe, die Madonna mit dem Kind und dem erwachsenen Johannes Baptista seitlich gerückt und die Komposition, allerdings noch etwas zaghaft, in zwei Gruppen aufgelöst, und es ergeben sich hier schon etwas kompliziertere Wendungen, wenigstens bei der Madonna. Von der Mitte nach dem Bildrand gerückt ist die Madonna bereits auf einigen noch etwas früheren als Kniestücke und im Breitformat gehaltenen Gruppenbildern, doch gruppieren sich hier die Figuren noch nicht so frei, wie später, und die Landschaft spielt noch keine Rolle. Bald jedoch wird die heilige Familie in Begleitung verschiedener Heiliger auf das freie Feld hinausversetzt und in zwanglosen, aber kunstvollen Gruppen mit der Landschaft zusammenkomponiert, auch wird demgemäß das Kniestück verlassen. Diese Auffassung war wie für Palma geschaffen. Hier ließ sich jene malerische Freiheit entwickeln, jene Pracht des Kolorits, jene Freude an vornehmen Gewandfalten und großzügigen Linien wie an vollen Flächen, jene festtägliche Erdenstimmung und jene Herrlichkeit der Leiber, wofür die venezianische Kunst seit Beginn des 16. Jahrhunderts und speziell Palmas Seelenanlage so empfänglich war. Die Komposition unseres Bildes vereinigt noch mit der freieren Behandlung eines schmückenden Wandgemäldes die Erhabenheit eines kirchlichen Andachtsbildes und es hält sich von jener genrehaften Auffassung fern, die sich bald hernach bei Madonnen Tizians einstellt, so z. B. der hl. Familie mit dem Kaninchen, die um 1530 entstand und jetzt den Louvre ziert. Wenn auch von dem festlichen Thron der früheren Kunst herabgestiegen, so doch immerhin feierlich sitzend und über die Umgebung hinausgehoben, beherrscht die Madonna mit dem Kind die ganze Gruppe, die sich klar im Vordergrunde vor dem Beschauer ausbreitet. Das edle Haupt Mariens bildet für Auge und Geist den Höhepunkt des Aufbaues. Die verschiedenen Nuancen von Rot, Blau, Gelb, Grün gewähren einen farbenfrohen, festlichen Eindruck. Der Gang der leitenden Linien und der ihnen entsprechenden Bewegungen ist für die Auffassung jener klassischen Zeit durchaus bezeichnend. Welch ein Reichtum gegensätzlicher Bewegungsmotive durchzieht nicht den so ganz venezianisch geschauten Madonnenkörper und das maßvoll bewegte, prächtig modellierte Christkind! Man vergleiche nur daraufhin die beiden Schultern, die Kniee, die Arme und Hände, die Umrißlinien des Leibes, sowie dessen Verschiebungen bei der Madonna und man wird finden, wie alle diese Wendungen, aufwärts oder abwärts, nach rechts oder links, nach vorne oder zurück in der entschiedenen seitlichen Haltung des Hauptes ihre Begründung und ihren Ausgleich finden. In den Bewegungen des Kindes vereinigt sich die feinste Naturbeobachtung mit hochentwickeltem, aber noch nicht manieriertem Kunstgeschmack. Ihrer untergeordneten Bedeutung entsprechend sind die übrigen Figuren ruhiger gehalten, doch zeigen auch sie Mannigfaltigkeit, verbunden mit Erhabenheit in Geste und Haltung. Man vergleiche die beiden abschließenden Gestalten Johannes und Joseph miteinander. Beider Umrisse auf der Bildrandseite führen den Blick des Beschauers zur Madonna, beide legen die schön geformte Hand an die halbseitlich gewendete Brust, beide sind im Profil dem Antlitz Mariens zugewendet; doch das männlich schöne Haupt des Johannes ist gesenkt, während der herrliche Greisenkopf des hl. Joseph unter dem gleichen Winkel erhoben ist; ausgleichend und zugleich bereichernd tritt die Dreiviertelkopfwendung der jugendlichen hl. Katharina mit dem venezianischen Blondhaar. Während man noch nicht lange vor dem Entstehen unsers Bildes, in der Frührenaissance, sich an der Zusammentragung schöner Nebensächlichkeiten erfreute, ist hier alles unterdrückt, was die Größe der Gesamtwirkung beeinträchtigen und das Auge von der Hauptsache ablenken könnte. Die Fülle der Farben des Vordergrundes wird durch die Landschaft zu mildem Einklang zusammengehalten. Das Gemälde befindet sich in der Akademie zu Venedig.

b) Illustrationen des Artikels zur süddeutschen Buchmalerei.

Sämtliche Illustrationen S. 269—277 sind aus Handschriften genommen, die sich in der Kgl. Staatsbibliothek zu München befinden.

S. 269 und 271, von dem Graduale aus Medlingen, das 1499—1500 von der Schwester Dorothea Deriethain gemalt wurde.

S. 272, vom Psalterium aus St. Ulrich in Augsburg v. J. 1495.

S. 273, vom Psalterium der Isabella von Frankreich, Tochter Philipps des Schönen; ungefähr 1310. Text S. 271.

S. 275, vom Psalterium aus Tegernsee, von Jörg Gutknecht aus Augsburg 1515 gemalt. Text S. 278.

S. 277, von der Bibel aus Salzburg, 1428. Text S. 270.

c) Kolpingdenkmal in Köln, S. 282.

Die Enthüllung des Denkmals, das von J. B. Schreiner in Köln, einem gebornen Münchener, modelliert wurde, fand am 12. Juli 1903 statt. Die Mittel hierzu wurden ausschließlich von Mitgliedern der Gesellenvereine aufgebracht. Die Bronzegruppe Kolpings und eines Gesellen, der für seine Reise aufmerksam die Mahnworte des »Gesellenvaters« entgegennimmt, ist sehr wirksam. Sie erhebt sich über einem modern gehaltenen, etwa 2½ m hohen Sockel aus rotbraunem Granit. Die Gesichtszüge Kolpings sind von überraschender Ähnlichkeit.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Generalversammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. Aus dem Bericht über die vorjährige Generalversammlung zu München ist es den Mitgliedern der Deutschen Gesellschaft für

christliche Kunst bekannt, daß der Versammlung Vorschläge über den Ort der nächsten Generalversammlung nicht vorlagen und auch aus ihrer Mitte nicht gemacht wurden. Die Vorstandschaft, die schon für 1905 Breslau ins Auge gefaßt hatte, knüpfte daselbst Unterhandlungen an, welche die Abhaltung der heurigen Generalversammlung in Breslau bezweckten. Es empfahl sich aber schließlich doch, für dieses Jahr von Breslau abzusehen, und da auch ein anderer Ort wegen der Kürze der Zeit nicht mehr in Aussicht genommen werden konnte, so kann in diesem Jahre eine Generalversammlung nicht stattfinden.

Düren. Die Leitung des hiesigen Leopold-Hösch-Museums hat eine von Mitte Mai bis Ende Juni dauernde Ausstellung von Eifel-Bildern veranstaltet, die gut beschickt wurde. Fritz von Wille-Düsseldorf bringt eine Reihe seiner bekannten großzügigen Darstellungen, in denen er die mannigfachsten Stimmungen und Motive festhält, seien es nun öde Heidewege oder Moore, malerische Architekturen oder alte Baumgruppen. Ein ebenso guter Kenner als Schilderer der Eifellandschaften ist schon lange Prof. Hans von Volkmann-Karlsruhe, der in einfache Vorwürfe soviel Stimmung zu legen weiß, wie z. B. bei dem »Abend am Döhmberg« mit dem mächtigen Bergkegel, der »Blühenden Arnika« mit den leuchtend gelben Blüten, die sich vom kräftig blauen Himmel abheben oder den Kornfeldern am Waldessaum. Außerdem fallen besonders Prof. A. Kampmanns (Durlach) »Erste Lichter« mit der wunderbar feinen Dämmerung, einige gediegene Bilder von W. Degode-Kaiserswerth und Marie Kunz-Bonn mit ihren etwas stilisierten Landschaften und ländlichen Architekturen auf. Beachtenswert ist auch das düster gestimmte Heidebild und die Kühe am Bach von P. Bücken-Aachen, sowie Gemälde von E. Nikentowski-Düsseldorf und Lisbeth Brauser-München. Von Wille, Volkmann und Kampmann finden sich eine große Zahl der getonten Steinzeichnungen, die zum Teil schon populär geworden sind. Flotte Radierungen rühren von H. Reifferscheid-Düsseldorf her.

Die Ausstellung wurde besonders von den Teilnehmern an der heurigen Generalversammlung des Eifelvereines, der am 10. Juni in Düren tagte, sowie von sonstigen Freunden dieser immer mehr bekannt werdenden Gegend reichlich besucht. V.

Bildnis des heiligen Vaters. Die Vereinigung der Kunstfreunde (Berlin) hat das von Paul Beckert gemalte Porträt Pius X. reproduziert, und zwar als großes Blatt (49×66 cm) in Farbenlichtdruck und als Viertelblatt in einfarbiger Photogravüre.

Bildhauer Fritz Christ starb nach kurzer Krankheit am 6. Juli in München. Er war im Jahre 1866 zu Bamberg geboren. Seine letzte Arbeit waren die Entwürfe für ein König Ludwig-Denkmal in seiner Vaterstadt.

Bildhauer Theodor Schnell in Ravensburg stellte von 1. bis 15. Juli im Kunstverein München eine Sammlung seiner zum Teil ausgeführten Entwürfe für Kircheneinrichtungen aus. Vgl. S. II.

Der bekannte Kunstfreund, Ehrenkonservator Max Schmederer, der Stifter der herrlichen Krippensammlung des Bayer. Nationalmuseums, stiftete unlängst dahin neuerdings wieder drei Gruppenbilder mit Figuren neapolitanischer Künstler des 18. Jahrhunderts. Die Gruppen stellen dar: Kreuzabnahme, Grablegung und Verkündigung der Geburt Christi an die Hirten.

Hans Thoma-Ausstellung. In der Galerie Heinemann in München ist seit Juni eine Kollektion von 33 Werken des Karlsruher Professors Hans Thoma ausgestellt. Man erhält ein gutes Bild von der Begabung und Art des Künstlers. Seine Seelenstimmung geht auf das Ruhige und Idyllische, dramatische Kraft darf man bei ihm nicht suchen. Auch liegt seine Stärke in der Landschaft, während im Figürlichen das edle Wollen für die nicht zu verleugnende Unbeholfenheit und Härte entschädigen muß.

Dem Bildhauer Joseph Faßnacht, Schüler von Prof. Balth. Schmitt in München, wurde ein Stipendium zu 2400 M. für eine Reise durch Italien verliehen. Faßnacht ist zu Unterdürrbach bei Würzburg geboren.

Matthäus Schiestl hat nun auch das zweite große Gemälde für die Marienkirche in Kaiserslautern vollendet. Wir werden die beiden großen und hervorragenden Kompositionen im nächsten Jahrgang veröffentlichen.

Anfangs August starb in München Bildhauer Joseph Kopp; er war als Mensch und Künstler sehr geachtet und schuf zahlreiche Werke für Kirchen.

Edmund von Wörndle, Landschaftsmaler zu Innsbruck, ist am 5. August gestorben, nachdem er kurz vorher seinen 80. Geburtstag gefeiert. Von seinen Werken nennen wir die Gemälde in der Kurwandelhalle zu Meran, den Parsivalzyklus im Theatersaal des Vinzentinums zu Brixen und die Bilder in der Andreas Hofer-Kapelle zu Sand in Passeyer. Er war Gründer des Vereins für Kirchenkunst und Gewerbe in Tirol.

BÜCHERSCHAU

Aus Kunst und Leben, von Dr. Paul Wilhelm von Keppler, Bischof von Rottenburg. Lex. 8. VIII. 312 S. Preis brosch. M. 5.40. Herder, Freiburg i. Br. 1905.

In diesem mit sechs Tafeln und 100 Abbildungen von der Verlagsanstalt unter Anwendung der neuesten Hilfsmittel ausgestatteten Werke zeigt uns der kunstsinnige Kirchenfürst in der ihm eigenen gewählten, idealen Sprache, wie ein Kunstkenner gleich ihm die schönsten Werke der Architektur, Plastik und Malerei betrachtet und studiert. Der hohe Verfasser will damit dem weniger geübten und erfahrenen Kunstfreunde gleichsam Vorlesungen halten, wie man auf Reisen beobachten soll, wie Großes und Kleines ein Studienobjekt eines scharfen kritischen Auges bildet. Der hohe Verfasser führt den Leser an Deutschlands Nordküste, nach Helgoland, durchwandert mit ihm das Eldorado der Kunst, Italien, weiß über »Deutschlands Riesentürme« ein fachmännisches Colleg zu halten, informiert den Leser über die segensreiche Tätigkeit der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, behandelt die wichtige Rottenburger Dombaufrage usw.

Wenn hie und da behauptet wird, Kepplers Sprache gehe zu sehr ins Ideale, seine Darstellung werde zu sehr von einer hochfliegenden Phantasie gefangen, so ist dieser Tadel nirgends unberechtigter als gerade auf dem Gebiete der Kunst, in der uns alles ohnedies der nüchternen, alltäglichen Wirklichkeit entreißen und zu Höherem erheben soll. Wie eine rasch zusammengezimmerte Notkirche uns nicht zur Andacht stimmen kann, so wird ein alltäglicher Stil gerade in der Kunstdarstellung nicht begeistern, sondern höchstens eine nüchterne, trockene Chronik zu liefern imstande sein.

Möge auch dieses neue Werk des hohen Verfassers seine alten Freunde wieder begeistern und der christlichen Kunst neue Freunde zuführen. Dr. Pl.

Redaktionsschluß: 15. August.